Lorenz

Haydn, Mozart und Beethoven's

Kirchenmusik

und

ihre katholischen und protestantischen Gegner.

Von

Dr. Franz Lorenz.

Breslau.
Verlag von F. E. C. Leuckart (C. Sander).
1866.

Im Verlage der Buch- und Musikalienhandlung **F. E. C. Leuckart (Constantin Sander)** in Breslau sind nunmehr **vollständig** erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

W. A. Mozart's

Clavier-Concerte, -Quartette und -Quintett

für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

Hugo Ulrich.

Erste und einzig vollständige, neuerdings revidirte Ausgabe.

	Thlr.	Sgr.		Thlr.	Sgr.		Thlr.	Sgr.
Nr. 1 in Es.	2	5	Nr. 9 in B.	2	5	Nr. 17 in F.	1	20
Nr. 2 in D-moll	2	—	Nr. 10 in C.	2	20	Nr. 18 in Es.	1	20
Nr. 3 in C-moll	2	—	Nr. 11 in F.	2	—	Nr. 19 in Es.	1	20
Nr. 4 in C.	2	10	Nr. 12 in B.	2	—	Nr. 20 in C.	1	10
Nr. 5 in A.	2	10	Nr. 13 in Es.	1	10	Nr. 21 in F.	1	15
Nr. 6 in D.	2	5	Nr. 14 in A.	1	10	Nr. 22 in B.	1	10
Nr. 7 in B.	2	—	Nr. 15 in D.	1	20	Nr. 23. Quart. in G-moll	1	15
Nr. 8 in G.	2	—	Nr. 16 in C	1	20	Nr. 24. Quartett in Es.	1	15

Nr. 25. Quintett in Es. **1** Thlr.
Alle 25 Nummern zusammen genommen **30** Thlr.

Zum ersten Male liegt dem musikalischen Publikum eine vollständige Ausgabe derjenigen Werke vor, die den eigentlichen Maassstab für die Würdigung Mozart's als Clavier-Componisten bieten. Nicht in den häufig überschätzten Clavier-Sonaten, sondern grade in den Concerten, die Mozart in seiner besten Zeit für sich selbst schrieb und mit denen er bei seinen Zeitgenossen die grössten Triumphe feierte, liegt der Schwerpunkt Mozart'scher Clavier-Musik.

Vor allem durch ihren musikalischen Gehalt bedeutsam, bieten sie eine Fülle des Schönsten, was die musikalische Kunst überhaupt aufzuweisen hat. An die Concerte reihen sich die beiden Clavier-Quartette und -Quintett würdig an.

Die vierhändige Bearbeitung, welche diese wundervollen Schätze dem clavierspielenden Publikum erst recht zugänglich macht, ist anerkannt vorzüglich. Die verhältnissmässig sehr bequeme Spielbarkeit macht diese Werke jedem gebildeten Clavierspieler zugänglich.

In demselben Verlage erschienen:

Mozart, W. A., Concertarie (Recitativ und Rondo) „Non temer amato bene“ — „Mich zu trennen von Dir“ für Sopran mit Orchester und obligatem Pianoforte.

In Stimmen . . . . 1 Thlr. 22½ Sgr.
Clavierauszug mit besonderem Stimmblatt — 25 „

Mozart, W. A., Ouverturen für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von **Hugo Ulrich.**

Bisher erschienen: Nr. 3. Figaro's Hochzeit. Nr. 5. Don Juan. Nr. 7. Zauberflöte à 15 Sgr.

Mozart, W. A., Violin-Quartette für Pianoforte und Violine bearbeitet von **Hugo Ulrich.** Bisher erschienen: Nr. 1 bis 3 à 1 Thlr.

Mozart, W. A., Quintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello für Pianoforte und Violine bearbeitet von **Georg Vierling.**

Bisher erschienen: Nr. 1 in C-moll 1 Thlr. 10 Sgr. Nr. 2 in C 2 Thlr. 2½ Sgr. Nr. 3 in G-moll 2 Thlr.

Mozart, W. A., Symphonien für Pianoforte und Violine bearbeitet von **Heinrich Gottwald.** Nr. 1 bis 12 à 1 Thlr. 10 Sgr.

Haydn, Mozart und Beethoven's

Kirchenmusik

und

ihre katholischen und protestantischen Gegner.

Von

Dr. Franz Lorenz.

Breslau.

Verlag von F. E. C. Leuckart (C. Sander).

1866.

Vorwort.

Bilderstürmerei hat im Verlaufe der Zeiten wiederholt statt gefunden; in den Tagen des über die Heidenwelt siegreich werdenden Christenthumes, zur Zeit der Reformation, wo im Norden der Protestantismus das Pabstthum — und zur Zeit der Revolution in Frankreich, wo der Atheismus das Christenthum zu Boden geworfen.

In allen diesen Fällen ließen die blind erregten Massen ihren Zorn gegen die harmlose Kunst austoben und die armen Musen und Grazien entgelten, was andere gesündigt.

Auch die neueste Zeit hat ihre, wenngleich durch die Humanität oder Schwäche der Generation etwas zahmeren Bilderstürmer; diese müssen sich begnügen, die Gegenstände ihres Hasses wenigstens geistig zu vernichten zu suchen, da dieß auch in natura zu thun füglich nicht mehr statthaft.

Eine von Overbeck ausgegangene, unter dem Namen der „Nazarener“ bekannte, Sekte nicht sowohl frommer als frömmelnder Maler und Kritiker glaubte, um in der Kunst vorwärts zu kommen,

bis auf Giotto und selbst Cimabue zurück gehen und in trauriger Consequenz als unchristlich alles verwerfen zu müssen, was Raphael, Michelangelo, Da Vinci, Dürer, Holbein, Murillo geschaffen, Meister, deren Werke noch vor kurzem als wahre Zierden des katholischen Cultus gegolten.

Ganz Analoges trägt sich gegenwärtig auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu.

Eine täglich mehr anschwellende, durch ihre Massenhaftigkeit bereits sehr respektable, übrigens aus den verschiedenartigsten Elementen zusammengesetzte, von den verschiedensten Beweggründen und Absichten geleitete Coalition hat sich in neuester Zeit gegen die österreichische Kirchenmusik*) gewendet. Zwar sind die Feinde derselben zur Stunde über die Endziele selbst noch uneins, indem die Einen in Bach und Palestrina die Vorbilder ächten Kirchenstyles erblicken, die Consequenteren hingegen, und welche wenigstens wissen was sie wollen, auch diese Beiden über Bord werfen und die Kirchenmusik und wohl nicht diese allein, bis in die Mönchszeiten Gregor des Großen zurückdrängen möchten; in dem Verdammungsurtheil jedoch über unsere österreichische Musica sacra, namentlich der Kirchenwerke unserer drei großen Tonheroen sind sie alle einig.

---

*) Um eine eben so kurze wie möglichst präcise Bezeichnung für die ganze Schule, als deren Hauptrepräsentanten insgemein unsere drei großen Wiener Meister gelten, zu gewinnen, ward im Verlaufe vorliegender Schrift fast durchgängig der Ausdruck: „österreichische Kirchenmusik“ gebraucht, die selbstverständlich, auch wo dieß nicht erwähnt wird, als integrirender Theil der gesammten deutschen Tonkunst zu betrachten ist, so wie man ja auch, wenn z. B. von venetianischer Malerei die Rede, sie eben dadurch zugleich als italienische bezeichnet.

Der Verfasser verhehlt es sich übrigens keineswegs, daß die Eintheilung nach Schulen auch auf diesem Gebiete eine verfängliche Seite aufweist, die aber kaum zu umgehen sein dürfte, wo es sich, wie hier, um die Darlegung der Vorzüge oder Mängel ganzer großer Kunstrichtungen handelt.

Der Verfasser, der, und gewiß noch Viele mit ihm, diametral entgegengesetzte Ansichten und die innigste Ueberzeugung hegt, daß die österreichische Kirchenmusik eine große, naturgemäß entwickelte, daher wohlberechtigte Kunstschule umfaßt, daß die Werke der Koryphäen derselben Deutschland und Oesterreich, der Religion und Kunst zur Zierde und Ehre gereichen, hoffte, daß sich alsobald nach den maßlosen Angriffen, die auf sie geschehen, von allen Seiten, namentlich von Wien, der Pflanzstätte ihres Ruhmes, aus Stimmen competenter Fachmänner zur Vertheidigung einer so gerechten und mit so ungerechten Waffen angegriffenen Sache erheben werden.

Leider ist dieß nicht geschehen und die Residenz auch dießmal wieder, und nicht zum erstenmale auf diesem Gebiete, hinter dem, was Ehre und Pflicht so klar erheischten, zurückgeblieben.*)

Aufgemuntert durch den über alle Erwartung günstigen Erfolg einer früheren, im Interesse eines unsrer großen Meister geschriebenen, Broschüre entschloß sich endlich nach längerem Zaudern der Verfasser, obgleich nur Dilettant und das, was ihm zum vollkommenen Anwalt fehlt, nur zu sehr fühlend, zu diesem Wagniß, getrieben vor allem von dem Bewußtsein, daß, wenngleich Reden leidenschaftlich erregten Parteien gegenüber bedenklich, längeres Schweigen aber jedenfalls schimpflich und zugleich der schnödeste Undank gegen jene verklärten Geister wäre, denen er die reinsten und seligsten Stunden seines Erdendaseins verdankt.

Nebst gutem Willen, der freilich wenig beweiset, da ihn jeder für sich in Anspruch zu nehmen pflegt, darf der Verfasser mindestens zweier Dinge sich rühmen: Daß er bei erworbner allgemeiner ästhe-

*) Fr. Schuselka's Zeitschrift: „Reform", die (im Juli 1864) mit wenigen aber energischen Worten gegen die Vergewaltigung unserer großen Kirchencomponisten protestirte, macht allein eine ehrenvolle Ausnahme.

tischer Bildung die Kirchenwerke, um die es sich handelt, und die er fast schon von Kindesbeinen an geliebt und gepflegt, wenigstens genauer, als es bei der Mehrzahl der Gegner der Fall, kennet und daß er beflissen gewesen, in klarer verständlicher Sprache seine Argumente nicht sowohl durch Deklamationen und Hypothesen als durch wohl geprüfte, unumstößliche Thatsachen zu stützen.

Liegt ja, genau besehen, der Grund eines so krassen und beklagenswerthen Verkennens eines ganzen großen Kunstzweiges, wie es die österreichische Kirchenmusik ist, eben darin, daß die Feinde desselben, über ihn und die Kunst im allgemeinen, über Personen und Sachen gleich unvollkommen unterrichtet, fort und fort aus falschen Prämissen falsche Schlüsse gezogen.

Denn wenn, beispielshalber, Mozart und J. Haydn vorgeworfen worden, „sie seien frivole Genußmenschen gewesen", „haben die Religion durch die Lupe der Welt betrachtet", „ihre Werke der Welt und großen Herren, denen sie gleicherweise gedient, zu Gefallen geschrieben" so beweist dieß wohl nur zur Genüge, welch ebenso unwürdige als unrichtige Vorstellung von dem Charakter und innersten Wesen dieser Genien man sich gemacht, während andererseits Vorwürfe wie: „Die österreichische Kirchenmusik tauge schon a priori nichts, da sie sich aus der bereits sehr gesunkenen, verweltlichten neapolitanischen Schule entwickelt — sie verschmähe den Sinnenreiz instrumentaler Begleitung nicht — male Situationen und Empfindungen — Haydn, Mozart und Beethoven haben ihre Subjektivität in diesen eng begränzten geweihten Bezirk mit hinein gebracht — der Priesterschaft komme ausschließlich Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen Kunst wie des Künstlers zu" ꝛc., es nur zu deutlich erkennen lassen, wie sehr den Gegnern auch nur das oberflächlichste Verständniß des Wesens aller Kunst und ihres Entwicklungsganges gemangelt.

Möge man es daher auch nicht als Pedanterie verschreien, wenn solchen Widersachern gegenüber erst einige allgemeine Betrachtungen über die Kunst überhaupt der eigentlichen Streitfrage vorausgeschickt werden; man wird sie im weiteren Verlaufe nichts weniger als überflüssig, vielmehr ganz geeignet finden, zur Illustration und Richtigstellung der einzelnen concreten Fälle zu dienen.

Eine solche allgemeine Behandlung der Kunst und Parallelisirung ihrer einzelnen Zweige, die ja im Grunde alle nur verschieden gebrochene Strahlen eines und desselben göttlichen Lichtes sind, dürfte sich besonders in der Gegenwart als nützlich erweisen, da einestheils, wie durch die vergleichende Anatomie den belebten Organismen Stellung und Rang, so auch durch vergleichende Kunstgeschichte einzelnen Zweigen und den Leistungen auf selben relativer Werth und Verdienst bestimmt zu werden vermag, anderntheils die leidenschaftlich einseitigen Darstellungsweisen und Urtheile, wie sie dermalen dieß Gebiet verunzieren, am sichersten zu vermeiden wären, wenn die ästhetische Kritik, statt Instrument und Spielball politisch-religiöser Parteien zu sein, auf das ruhige Terrain unbefangener Naturforschung verpflanzt werden könnte.

Der Verfasser ist sich bewußt, stets nach möglichster Objektivität gestrebt und den Gegenstand immer von beiden Seiten betrachtet zu haben. Wenn übrigens trotz der besten Vorsätze hie und da einige Gereiztheit sich bemerkbar macht, so möge man bedenken, welchen Prüfungen der Geduld derjenige sich ausgesetzt sah, der sich der peinlichen Lectüre aller dieser gegen die österreichische Kirchenmusik und ihre Hauptrepräsentanten geschleuderten Diatriben behufs der Widerlegung derselben unterziehen mußte; es hält schwer den Gleichmuth zu bewahren, wenn Einer das freche Wort niederzuschreiben gewagt: „Seit Jos. Haydn ist die österreichische Kirchen-

musik gottlos in des Wortes scharfer Bedeutung", ein Anderer sie für ihre Verstoßung aus dem Tempel mit dem Hohne tröstet: „Daß ihr ja noch immer ein ehrenvoller Rückzug in den Concertsaal übrig bleibt", und wieder ein Anderer, dessen Schrift obendrein seiner Partei als Kanon gilt, in derselben über Mozarts Requiem nichts weiter zu bemerken weiß, als daß das Liber scriptus pro feretur desselben einige Reminiscenz mit einer Arie in Figaros Hochzeit habe! —

Wiener Neustadt Ende Juni 1865.

Von der Kunst überhaupt.

Man kann von der Kunst nicht würdig, nicht hoch genug denken. Hier ragt, einem süßen Räthsel gleich, ein unbegreiflich fremdartiges Etwas, dem Sezirmesser und Mikroskop gleicherweise unerreichbar, wie aus einer reinern bessern Welt, uns auf diese vertröstend, in unser materialistisches Jammerthal herein; hier hat der Schöpfer selbst den auserkornen Lieblingen, die er zu Trägern dieses Götterfunkens gewürdigt, einen Theil der eignen Schöpferkraft abgetreten. Denn, während die Natur, wenigstens so weit ihr die Geschichte ein Gedächtniß der Vergangenheit leiht, im monotonen Kreislauf vom Leben zum Tode, vom Tode zum Leben immer und immer nur aus Dagewesenem Dagewesenes zu schaffen und auch aus dem, nach tausendjähriger Rast, in den Gräbern Egyptens aufgelesenen Weizenkorne nur wieder Weizen zu zeugen vermag, sprang auf dem Gebiete des Schönen der lebendige Quell ewig neuer Gestalten fort und fort frisch und hell; an einer Stelle scheinbar versiegt, brach er zu anderer Zeit, bei einem andern Volke mit verjüngter Kraft wieder hervor und selbst nahe an unsere Tage heran reicht eine wundervolle Culminationsepoche der Tonkunst und Genien wie Haydn, Mozart, Beethoven vermochten es noch, Gebilde ins Leben zu rufen, denen ein Gleiches, ja selbst Analoges aus der Vergangenheit an die Seite zu setzen, vergeblich Bemühen wäre.

Jemehr man dieser geheimnißvollen Kraft des Menschengeistes näher tritt, desto eigenthümlicher unbegreiflicher gestaltet sich Alles, Räthsel und Fragen harren hier bis zur Stunde ihrer Lösung, die man auf andern Gebieten nicht kennet.

Vor allem fällt die befremdliche Thatsache auf, daß diese Wundergabe nicht gleich andern Befähigungen ein Gemeingut gebildeter Völker sondern von jeher das Monopol weniger bevorzugter Stämme, mit Recht Kunstvölker genannt, gewesen, während sie andern, hätten sie sich auch sonst in allen Zweigen geistiger Thätigkeiten, selbst in der Poesie hervorgethan, versagt geblieben.

Fast noch befremdlicher ist die Erscheinung, daß die Natur, die doch sonst allenthalben stätigen Gang und ökonomisches Maßhalten liebt, hier immer und immer wieder nur zwischen Verschwendung und Geiz zu oscilliren vermag. Während sie in sogenannten goldnen Zeitaltern der Kunst mit verschwenderischer, fast leichtsinniger Hand ihre Gaben ausstreut, von Kunstbefähigung wie Kunstverständniß die ganze Volksmasse bis zum unscheinbarsten Handwerke herab durchdrungen*) und einzelne um diese Zeit auftauchende Künstlerkoryphäen mit fast unbegränzter, geradezu göttlich zu nennender Schöpferkraft ausgerüstet erscheinen, sank sie dann, wie von diesem letzten und größten Geburtsakt erschöpft, bei demselben Volke rasch und auf überlange Zeit zur kläglichsten Impotenz herab, und kein noch so redliches Streben einzelner Künstler, keine noch so liebende Pflege wohlmeinender Mäcene ließ die Nachgebornen auch nur im entferntesten mehr das erreichen, was ihren glorreichen Ahnherrn gleichsam spielend und oft unter den schwierigsten Umständen gelang.

Ward es daher von den Menschen, die da kamen und gingen, versäumt, diese edelsten aller Früchte, als Nahrung der Geister nicht etwa für Jahrzehnte — für Jahrhunderte, ja Jahrtausende vom Geschicke bestimmt, zu sammeln oder sie ihnen wieder durch die Unbilden der Zeit entrissen, nichts gab dafür Ersatz und mochte auch sonst die Natur liebvoll ihre Gaben alljährlich erneuern, edle Werke der Kunst, einmal verloren, waren für immer dahin.

Wäre die Welt nicht auch für diese Wahrheit taub geblieben, die schönen Künste würden minder vergänglich schön und ihre Geschichte nicht einer Wanderung durch Ruinen zu vergleichen sein, wo

---

*) Das interessanteste Beispiel, wie in solch großen Tagen die Kunst das Handwerk durchdringt, der Handwerker zum Künstler wird, ist wohl das deutsche Nürnberg. An die glückliche Vereinigung Beider mahnt dort Alles, vom Kirchenfenster bis zum Brunnengitter und Thürklopfer herab.

der Schmerz über das Zerstörte und Verlorne mit der Freude an dem Erhaltenen fort und fort sich mischt. Wer es weiß, in welchem Zustande die Antike, ja theilweise selbst die Werke des Mittelalters auf uns gekommen, wer die beispiellose Vernachlässigung kennt, die den, größtentheils noch in bestäubten Manuskripten modernden, Werken der großen italienischen und deutschen Kirchenkomponisten bis fast in neueste Zeit herauf zu Theil geworden, wird nur zu sehr gezwungen sein, diesem herben Urtheile beizustimmen.

Eine andere Betrachtung knüpft sich noch auf natürliche Weise an diese Thatsache.

Ist es dem so, daß die goldnen Epochen der Kunst und die großen Würdenträger derselben zu den seltensten Erscheinungen der Menschheit gehören und daher Nationen, denen es gegönnt ward, Raphael und Michelangelo, oder Haydn, Mozart und Beethoven zu den ihren zu zählen, mit Fug sich zu den bevorzugsten rechnen dürfen, sollte das sie nicht etwa bloß mit wohlfeilem Stolze, sondern, was ehrenvoller, mit dem lebhaften Gefühle der Pflicht erfüllen, die Schöpfungen dieser Geister, wenn sie sich zu einer Kritik derselben heran wagen, mit einer Gründlichkeit der Untersuchung, mit einer Reserve des Urtheils zu prüfen, wie es die Pietät gegen diese erhabenen Genien wie die Bedeutenheit ihrer Werke gleicherweise fordern.

Man wird weiter unten sehen, ob und wie die Welt auch dieser Pflicht unsern großen Kirchenkomponisten gegenüber gerecht geworden.

Wir wenden uns nun unter diesen vorläufigen allgemeinen Fragen, die nothwendigerweise eher berührt werden müssen, da von ihnen fortwährend Licht auf unsere spezielle Aufgabe fließt, einer der allerwichtigsten, dem Verhältnisse zu, in welchem von jeher die Kunst zur Nationalität und zur Religion gestanden.

Mit Recht hat man in der Kunst einen der verläßlichsten Maßstäbe erkannt, mit welchen sowohl die Bildungsstufe eines ganzen Zeitalters gemessen als auch das individuelle nationale Gepräge einzelner Culturvölker erprobt werden kann, denn getreuer fast als in der Literatur spiegelt sich in ihr die ganze Eigenthümlichkeit eines Volkes mit all seinen Tugenden und Fehlern, seinen vorherrschenden Thätigkeiten und Neigungen, mit einem Worte das ganze geistige Leben und Sein desselben.

1*

Es ist dieser Causalnexus, der zwischen Nationalität und Kunst obwaltet, einestheils so constant, daß er bei zwei dem Raume und der Blüthezeit nach getrennten, sonst aber durch ihren National-Genius verwandten, reichen Handelsvölkern, den Venetianern und Flamändern, genau dieselbe prachtvoll üppige, lebens- und farbenfreudige Malerei hervorgerufen, andererseits von solcher Mächtigkeit und Kraft, daß sich ihm die gesammte Künstlerwelt, selbst mit wenigen Ausnahmen, die gewaltigsten Koryphäen derselben nicht zu entziehen vermochten. Tizian kann den Venetianer sowenig wie Rubens den Flamänder verläugnen, Dürer wie Bach spiegeln das spezifischste Deutschthum wieder, bei Haydn macht sich locale österreichische Färbung bemerkbar und nur Genien wie Raphael und Michel Angelo, Shakespeare und Göthe, Mozart und Beethoven war es gegeben, sich gleichsam über sich selbst zu erheben und Werke zu schaffen, die den Stempel allgemeiner kosmopolitischer Gültigkeit tragen.

Es kann daher auch das stolze schöne Epitheton „frei“, davon die freien Künste den Namen haben, ihnen nur bedingt beigelegt werden; der Künstler ist frei, wie es auch sonst der einzelne Mensch ist, innerhalb mehr oder weniger eng gezogenen Schranken; seine Werke sind das gemischte Produkt schöpferisch freien Waltens und eiserner Nothwendigkeit, wie sie der Genius der Nationalität, der er angehört, wie der Geist der Zeit, in der er lebt, die Anschauungen des Cultus, die er von Kindesbeinen eingesogen, ja am Ende selbst das Klima, in dem er athmet, die geistige Umgebung, in der er sich bewegt, ihm, ohne daß er sichs bewußt wird, fort und fort auferlegt. „Wir sind Alle Geschöpfe der Umstände“; dieß Wort Lord Byrons gilt von Niemandem mehr als vom Künstler.

Hat man einerseits gerade dieser durch Zeit und Ort bedingten einseitigen Auffassung der Kunstobjekte, welche, von jedem Künstler und jeder Kunstschule gleichsam mit einem andern Auge, in einem andern Lichte betrachtet werden, die außerordentliche Mannigfaltigkeit und Abwechslung zu danken, die in der Kunstwelt kaum minder reich und entzückend, wie in der übrigen Schöpfung, vor unsern Blicken sich entrollt, so bildet andererseits eben diese einseitige Beschränktheit, mit der jedes Volk vor allem sich selbst, mit seinen Tugenden und Fehlern im Spiegel seiner Kunst zu beschauen liebt,

ein Hauptthinderniß, daß Nationen sich auf diesem Gebiete wechselweise Werthschätzung und Anerkennung nach Recht und Gebühr angedeihen lassen, es gilt dieß um so mehr noch bei der religiösen Kunst, wo auch noch einseitige Anschauungen und Anforderungen durch den Cultus bedingt, Vorurtheil und Vorliebe begünstigend, hinzuzutreten pflegen.*)

Zwar gab und gibt es, so wie Kunstvölker, so auch Nationen — die Griechen im Alterthume, die Deutschen der Neuzeit — wo auch eine erleuchtete Kunst-Kritik einen integrirenden Theil ihres geistigen Lebens, einen neidenswerthen Vorzug vor anderen ausmacht. Aber so wie die Kunst selbst hat auch die Kunstkritik ihre Entwicklungsepochen, auch sie bedarf, um zu reifen, der Zeit. Unverwerfliche Zeugnisse, die wenngleich fragmentarisch auf uns gekommen, lassen es nicht im mindesten bezweifeln, daß auch unter den so fein fühlenden, so scharf sehenden Griechen Meinungen und Ansichten über ihre Künstlerwelt und die Schöpfungen derselben erst nach und nach sich klärten. Dieselbe Erscheinung läßt sich an den Deutschen wahrnehmen. Kein Volk der Neuzeit weist eine so glänzende Reihe vortrefflicher Forscher im Gebiete des Schönen auf und die bloße Nennung von Namen wie Mengs, Winkelmann, Lessing, Herder, die beiden Schlegel, Ottfried Müller, Gervinus, Passavant, Kugler, Vischer, Jahn, Helmholtz, Ambros rc. rc. machen die Brust vom Stolze schwellen; aber auch hier führte häufig genug der Weg zur Wahrheit erst durch den Irrthum hindurch. Wie viele Ansichten Mengs, Winkelmanns, Lessings wurden von den Nachfolgern berichtigt oder umgestoßen; wie einseitig radotirt noch Göthe bei seiner ersten italienischen Reise in der Gallerie von Bologna über christliche Kunst, wie wurden des Herrlichen poetische Werke selbst von leidenschaftlicher Parteiwuth, die kaum mehr Kritik zu heißen, hin und her, ja von Kotzebue, Menzel, Börne selbst in den Koth gezogen!

---

*) Wie sehr schon allein durch die Breitegrade das ästhetische Urtheil modificirt wird, zeigt Haydns „Schöpfung", die dem, an die strengeren Oratorien Bachs und Händels gewohnten, Norddeutschen bereits zu weltlich heiter erscheinen mag, in Neapel aber vor einigen Decennien ausgezischt und von einem dortigen Recensenten mit der Glosse abgethan ward: Die Herren Deutschen mögen sich an dieser ihrer „frostig mathematischen Musik" gegebenen Lektion genügen lassen.

Herz und Genie ward ihm abgesprochen, er selbst für kaum mehr als ein sein mäßiges Talent klug verwerthender spekulirender Kopf erklärt und diese mit Eifer von den Gegnern colportirte Ansicht, so unsinnig sie war, dennoch eine Zeit lang von einem großen Theil Deutschlands getheilt.

Ueberhaupt drängt sich dem, der seinen Blick über das ganze Gebiet schweifen läßt, die Bemerkung auf, daß, je näher die Kunstperioden und die Kritik derselben sich liegen, desto parteiischer, verworrener, getrübter die Ansichten, je weiter auseinander, desto ruhiger, gerechter, geklärter. Die Meinungen über den Apoll vom Belvedere oder die Venus von Milos mögen noch so sehr auseinander gehen, die Köpfe der Kritiker werden sich mindestens darüber nicht bis zur Erboßung erhitzen; ruhig und friedlich blicken die Werke Raphaels und Michel Angelos nicht minder wie die der späteren Naturalisten und Idealisten von ihren Wänden herab und der Beschauer von heutzutage mag es wohl schwer begreifen, daß einst der erbitterte Streit über den relativen Werth oder Unwerth dieser Kunstrichtungen nicht bloß mit Worten, sondern selbst mit Gift und Messer geführt worden.

Diese Bemerkungen mögen hier stehen für den Verfasser wie für den Leser gleicherweise ein Hoffnungstrost besserer Zukunft, wenn sie, während auf andern Gebieten bereits leidliche Compromisse statt gefunden, auf jenem der Tonkunst, der kirchlichen zumal, einen Streit ausgebrochen sehen so erbitterter und dabei so verworrener Art, daß das Ganze einer Schlägerei im Finstern gleicht, wo man zwar die Streiche fallen hört, aber ohne zu wissen, ob sie Freund oder Feind getroffen. Gleicherweise mag es nicht überraschen, wenn bei einer auf diesem Gebiete noch so jungen Kritik selbst Männer von Geist und Urtheil Grundsätze aufstellen und Ansichten vertreten, die nur aus dem Mangel an vollständiger Vertrautheit mit dem Gegenstande des Streites zu erklären und bloß ein Beweis mehr sind, daß dieser selbst gegenwärtig noch nicht spruchreif geworden.

Wir gehen nun nach dieser Digression zur Betrachtung eines andern hochwichtigen Momentes zur Würdigung des Verhältnisses, in welchem von jeher die Kunst zur Religion ge-

standen, eines Verhältnisses, von dessen Richtigstellung nahezu Alles abzuhängen scheint, um in vorliegender Streitfrage zur Wahrheit zu gelangen. Möchte gegenwärtiger Versuch wenigstens einigermaßen dazu beitragen!

Daß von den beiden hier concurrirenden Faktoren die Religion der höhere sei, geht schon aus dem Umstande hervor, daß die Religion für die Kunst als ein unabweisbar Bedürfniß, um sich, wie der Epheu um die Säule, aus der Niedrigkeit empor zu winden — die Kunst aber für die Religion nur als ein herrlicher, aber dennoch nicht unentbehrlicher Schmuck erscheint; denn die orientalisch griechische Kirche, wie der Muhamedanismus, haben gar keine oder kaum nennenswerthe Kunst, die protestantische Kirche hinwieder bloß auf dem Gebiete der religiösen Tonkunst Herrliches — auf jenem der religiösen Malerei und Plastik hingegen nur Untergeordnetes oder Vereinzeltes aufzuweisen, während wir andererseits bei jedem Volke, sei's in alter oder neuer Zeit, wo wirklich eine selbstständige Kunst im Großen und Ganzen und nach den Gesetzen organischer Entwicklung verlaufend aufgetreten, sie stets aufs innigste mit der Religion verbunden sehen und die eminentesten Leistungen ihrer Choragen gerade diesem geweihten Boden entsprossen.

Ein gefährlicher, wenngleich naheliegender Trugschluß wäre es übrigens, sich hier ein Verhältniß wie etwa zwischen Herrin und Magd zu denken; gerade dort, wo das Herrlichste geleistet worden, bei den Griechen und im Mittelalter, ist die Stellung der großen Meister eine ehrenvoll selbstständige, von priesterlicher Bevormundung im wesentlichen unabhängige geblieben, man glaubte — und die Religion hatte es nicht zu bereuen, — ihrem Genius vertrauen zu dürfen, daß er auch hier die rechten Maße finde, während hingegen dort, wo die Kunst zur Sklavin der Religion, zum willenlosen Werkzeug herabgesunken, wie in den Priesterstaaten Egyptens und Judäas, sie entweder theilweise zur Fratze entartete oder unfruchtbar blieb.*) Selbst in neuerer Zeit noch können wir an dem sogenannten

*) In den plastischen Künsten waren die Juden durchaus von den Phöniciern abhängig und was trotz der 4000 Tempelsänger von ihrer religiösen Tonkunst zu halten, geht schon daraus hervor, daß die Alten sie mit Eselsgeschrei verglichen.

Jesuitenstyle der Architektur ein warnendes Beispiel gewahren, wohin auch auf dem Gebiete der Kunst es führt, „wenn die geistliche Macht des Zügels sich anmaßt“.

Ein Trugschluß wäre es gleichfalls, aus der Schönheit der Kunst im allgemeinen Schlüsse auf die Trefflichkeit der Religion, der sie angehört, zu ziehen, wie man denn einst unter andern Argumenten für den Katholicismus auch dieses geltend gemacht, daß er so viele und so große Genien, daß er Raphael und Michel Angelo nicht minder wie Paläſtrina und Mozart zu seiner Verherrlichung begeistert; eine bedenkliche Argumentation in Anbetracht, daß dann, consequenterweise zu schließen, die heidnische Religion der Griechen höher als die christliche zu stellen wäre, da die Kunst derselben von jener der Letzteren nicht einmal erreicht, geschweige übertroffen worden.

Uebrigens drängt sich hier dem, der das ganze Gebiet überblickt, eine eigenthümliche aber nichts weniger als erfreuliche Wahrnehmung auf. Die Leistungen der großen Meister nehmen auf religiösem Gebiete in dem Maße ab, jemehr sich die goldnen Epochen der Kunst der Gegenwart nähern. Die hervorragendsten Bildner griechischer Skulptur, Phidias und Polyklet, Skopas und Praxiteles waren lediglich Götterbildner, sie würden ikonische oder sonst dem täglichen Leben entnommene Vorwürfe für Entweihung und Erniedrigung ihres Meißels angesehen haben; Raphael und Michel Angelo, Paläſtrina und Orlando di Lasso wendeten noch weitaus den größten Theil ihrer Thätigkeit dem religiösen Gebiete zu, aber schon bei Scarlatti wie bei Bach und Händel ist diese zwischen Weltlichem und Kirchlichem sehr getheilt, bis zuletzt bei J. Haydn, Mozart und Beethoven gar nur ein, zur Zahl ihrer Werke verschwindend kleiner Theil, wenngleich Hauptwerke darunter, der Religion zu Gute kommt.*)

---

*) Die Zahl der J. Haydnischen Werke ist, obgleich ein angeblich vom Meister selbst oder unter seinen Augen verfaßtes, aber dennoch sehr unvollständiges Verzeichniß existirt, noch nicht einmal festgestellt und dürfte zwischen 7—800 betragen, darunter befinden sich, dem Verzeichnisse von A. Fuchs zufolge: 22 eigentliche Kirchencompositionen, Oratorien und Uebertragungen nicht mit eingerechnet. Mozarts Schwanengesang, das Requiem, trägt in Koechel's Musterkataloge die Nummer 626, zu denen dessen mühsame Forschungen bereits wieder

Wir werden in der Folge Gelegenheit haben, zu bemerken, wie sehr auch dieser Uebelstand beigetragen, eine gerechte Würdigung der Kirchencompositionen unsrer großen Trias zu erschweren.

Für unser Ziel von Bedeutenheit ist es ferner, hier der zwei großen Hälften, in die sich die Kunst im Verlaufe der Zeiten gespalten, der antiken und der christlichen zu gedenken und der unausfüllbaren Kluft, die beide trennt.

Jene noblen Taugenichtse, fälschlich Götter genannt, die Homers Olymp bevölkerten, kümmerten sich, wenn nicht zuweilen Parteihader dazu verleitete, um die verachteten Sterblichen eigentlich blutwenig. Ewigen Lebens, wie ewigen Wohlseins froh, lebten sie selige Tage in ihren, dem plebejischen Menschengeschlechte aristokratisch strenge versperrten, Kreisen, ganz so, wie sie so treffend Lucrez geschildert:

Omnis enim per se Divum natura necess' est
Immortali aevo summa cum pace fruatur,
Semota ab nostris rebus sejunctaque longe;
Nam privata dolore omni, privata periclis
Ipsa suis pollens opibus, nihil indiga nostri
Nec bene promeritis capitur nec tangitur ira.

Der correkte Ausdruck dieser des Trostes und der Hoffnung baaren Anschauungsweise ist denn auch die griechische Kunst. In tadelloser Schönheit, aber ohne die mindeste Regung einer menschlichen Empfindung, blicken diese Idealgestalten kalt und vornehm von ihren Piedestalen, wie einst von ihren Tempelhallen, auf uns arme Sterbliche herab und es ist dieser Zug vollkommener Gleichgültigkeit und Unempfindlichkeit so charakteristisch gerade für den Culminationspunkt der griechischen Skulptur von Phidias bis Praxiteles und Lysipp, scheint so sehr ein, nie aus den Augen zu verlierender,

---

einige hinzugefügt. Die Werke der Knabenzeit so wie die unvollständigen, übertragenen und — sehr vielen — unterschobenen abgerechnet, belaufen sich darunter die kirchlichen Werke des Meisters auf ungefähr 40. Daß Beethoven auf diesem Gebiete mit nur 2 Messen, freilich Meisterstücken repräsentirt ist, braucht kaum erwähnt zu werden. Hingegen geben zwei alte thematische Kataloge aus Salzburg, darunter einer von St. Peter, obgleich nicht ganz übereinstimmend, die Zahl der Kirchencompositionen Mich. Haydns auf 260—270 an.

Grundsatz gewesen zu sein, daß selbst bei dramatisch bewegten Scenen, bei den unter Phidias Leitung am Parthenon dargestellten Centauren- und Lapithenkämpfen sich die Gegner in aller Seelenruhe am Halse packen oder einander die Schädel einschlagen. Mit Recht hat daher auch eine spätere vorgeschrittnere Kritik die zu Winkelmanns Zeit überschätzten Apoll vom Belvedere, Laocoon ꝛc. ꝛc. einer spätern Zeit der bereits sinkenden griechischen Kunst zugewiesen, da sich in diesen Gebilden bereits psychische Erregung und materielles Leiden offenbart.

Wie ganz anders die Christusreligion!

Ein Band der Liebe knüpft unauflöslich Himmel und Erde aneinander, das Auge des Allerbarmers ruht nie schlummernd über den Menschengeschicken, größten wie kleinsten; mitten unter Leiden und Noth, ja unter Irrthum und Verbrechen richtet der Mensch sich wieder an dem Gedanken empor, daß seiner jenseits ein Vaterhaus harrt, wo ein offner Arm lohnend oder verzeihend den erprobten oder reumüthigen Sohn wiederum aufnimmt. *)

Schon auf theoretischem Wege läßt sich aus dieser Auseinandersetzung erkennen, das die christliche Kunst, auch hier der getreue Spiegel der christlichen Religion und daher auch gleich dieser im diametralen Gegensatz zur heidnischen, eben so ein Recht wie ein Bedürfniß haben müsse, diesen Charakterzug göttlicher Liebe und Erbarmens, menschlichen und übermenschlichen Duldens und Leidens als ein integrirendes, ja als eines der wesentlichsten Elemente in sich aufzunehmen und alle diese so mannigfachen Gefühle und Empfindungen auch durch alle Mittel der Kunst, wie sie ihr auf ihren verschiedenen Stufen der Entwicklung zu Gebote standen, zur Darstellung zu bringen.

---

*) Wer sich den Unterschied zwischen dem Troste, den der christliche Priester, gleichviel welcher Confession, dem Sterbenden zu bieten vermag und der Trostlosigkeit des Heidenthumes veranschaulichen will, der lese bei Euripides die Sterbescene Hippolyts, welchen Diana, deren Cultus er doch sein Leben geweiht, mit vornehmer Herablassung, wie eine Prinzeß ihren verunglückten Stallmeister, noch einmal besucht und sich dann mit den Worten entfernt: „Nun gehe ich, denn dir naht der Tod, und für uns Götter will sich's nicht schicken, einen sterbenden Menschen zu schauen."

In der That bestätigt auch ein nur flüchtiger Blick auf die zahllosen Werke der christlichen Kunst, namentlich der Malerei, gleichviel welcher Entwicklungsperiode, gleichviel ob der italienischen, deutschen oder spanischen Schule, daß die Maler mit Vorliebe ja fast ausschließlich die Darstellung göttlich menschlichen Liebens und Erbarmens, Duldens und Leidens zum Vorwurf ihres Pinsels, so ferne sie ihn der Religion geweiht, genommen und daß bei dem anerkannt Größten unter ihnen, bei Raphael, nebst idealer Formenschönheit, gerade der seelenvollste Ausdruck des tiefsten Empfindens, den er seinen Gestalten verliehen, von jeher mit Recht als der größte Vorzug gegolten hat.

Wir gedenken von dieser Thatsache, vor der man vergebens die Augen zu schließen suchen wird, weiter unten Gebrauch zu machen und wenden uns nun einer nähern Betrachtung des Entwicklungsganges, den die Kunst zu allen Zeiten genommen, dem schon eingangserwähnten merkwürdigen Wachsen, Blühen derselben in sogenannten goldnen Zeitaltern und schnellem Verwelken zu. Die Gleichförmigkeit der Erscheinungen, die dieser Lebenslauf der Kunst allenthalben, trotz der Verschiedenheit der Zeiten und der Völker, bei denen sie sich entwickelte, dem unbefangenen Auge darbietet, läßt es nicht im mindesten verkennen, daß auch auf diesem geistigen Gebiete, wie in der physischen Welt, stätig wirkende, wenngleich noch wenig erforschte, Naturgesetze walten.

Die Kunst, soweit man sie zurück verfolgen kann, entsteht nicht aus sich, kennt keine generatio aequivoca; irgend ein, wenn auch oft noch so spärlicher, Same einer bereits verblühten absterbenden Kunstperiode eines fremden Volksstammes wird wie durch Zufall auf ein noch brach liegendes, günstiges Terrain getragen und aus diesem Tode entfaltet sich ein neues freudiges Leben, das aber, bedingt durch gänzlich verschiedenen Boden und veränderte Zeiten, auch ganz andere Manifestationen seines Daseins zeigt, sonst aber an die allgemeinen Gesetze gebunden, mit unerbittlicher Nothwendigkeit, auch seinerseits wieder, mochte es auch ein noch so herrliches und reiches gewesen sein, allmählich dem Verwelken und Tode verfällt.

Solcherweise entstand aus fremden, gleichviel ob asiatischen oder afrikanischen Keimen, worüber jetzt gestritten wird, jedenfalls

von ihnen gänzlich verschieden, die überherrliche griechische Kunst; der letzte Funke von ihr, der im Byzantinerthum elend dahinsterbenden, reichte aus, um auf christlichem Boden eine neue, kaum minder herrliche des Mittelalters zu entzünden; ebenso geht aus der italienischen, in der Caraccischen Schule gegen die frühere Hoheit bereits sehr gesunkenen, Malerei eine neue, höchst originelle, reiche und lebenskräftige, die spanische hervor; leise, kaum mehr vernehmbare Klänge griechischer Tonweisen bildeten wahrscheinlich die Grundlage zu den ersten Versuchen in mönchisch finsterer Zeit eine christliche Tonkunst zu schaffen, die dann im Norden unter Roland Lassus wie im Süden unter Paläſtrina culminirte, hier später auch in der neapolitanischen Schule noch reiche Blüthen trieb, dann allmählich sank, bis aus ihr zuletzt mit neuem freudigen Leben und schöpferischer Kraft die neueste christliche Tonkunst der süddeutschen Schule, so wie im Norden aus der niederländischen die protestantische sich entwickelte, beide im diametralen Gegensatz ihrer Kunstprinzipien, aber beide gleich ausgezeichnet durch Schöpfungen der größten musikalischen Genies, die die Welt gesehen.

Es ist hier nicht der Ort, den Gang, den die Kunst in ihrer Entwicklung jederzeit genommen, bis ins kleinste Detail zu verfolgen, aber auf zwei der allerwesentlichsten, für unsere Zwecke wichtigsten Momente, soll der Leser aufmerksam gemacht werden. Es sind dieß die typischen Formen, die sich die religiöse Kunst zu allen Zeiten geschaffen und das Auftreten der Kunstkoryphäen und ihr Verhältniß zur religiösen Kunst und den typischen Formen derselben.

Es sind diese letzteren in Bezug auf ihre Entstehung und allmähliche Ausbildung eine der räthselhaftesten Erscheinungen und gerade so schwer zu erklären und zu beantworten, wie die Frage, ob der menschliche Leib sich seinen Geist, ob der Geist sich seinen Leib selbst baut und formt. Sicher ist, daß diese Typen nicht von einzelnen Künstlern, auch den genialsten nicht, gemacht wurden, sondern daß sie, man weiß nicht recht wie, nach und nach und unbemerkt geworden sind. Jedenfalls muß man in ihnen, den mit Unrecht in jüngster Zeit so verlachten und verachteten, die Manifestation eines weisen, geheimen Gesetzes erkennen, wodurch die

religiöse Kunst einestheils gegen charakterloses Zerfließen ins Unbegränzte bewahrt, anderntheils ihr das einzige Mittel allmählicher, stufenweiser Ausbildung und Vervollkommnung geboten ward. Denn dadurch, daß von den Künstlern, wie sie auf aufeinander folgten, nicht jeder wieder von vorne anfing, sondern die Kunstobjekte und Formen der Darstellung derselben, die er vorfand, weiter ausbildete, auf die Schultern seiner Vorfahren steigend, ward es möglich, daß die Kunst zu immer größern Mitteln der Leistungsfähigkeit gelangte, bis endlich die Epoche machenden Genies auftraten, die die Errungenschaften ihrer sämmtlichen Vorfahren in sich vereinend und sie zugleich mit der originellen Kraft ihres wundervollen Geistes beseelend, das menschlich Vollkommenste in ihrer Gattung geleistet.

So warf sich die griechische Plastik auf die Darstellung einzelner Göttergestalten, jeder derselben einen fest ausgesprochenen charakteristischen Typus verleihend, der dann, immer mehr ausgebildet, zuletzt von den größten Meistern in schöpferischer Freiheit zum höchsten Schönheitsideale verklärt ward; so wurde gleicherweise in der christlichen Malerei vor allem Jesu Person, sein Leben und Tod, Maria und die Apostel Gegenstand der Darstellung und conventioneller, nach den verschiedenen Schulen verschiedener, Auffassung, die zuletzt in Raphael, Dürer, Murillo ꝛc. ꝛc. ihre culminirende Vollendung gefunden. Bei der katholisch kirchlichen Tonkunst war es vorzüglich die Messe, deren typische Form zu Zeiten Paläſtrinas und in neuester Zeit mit allen Mitteln einer, andere Richtungen verfolgenden Kunst durch die beiden Haydn, durch Mozart und Beethoven zu menschenmöglicher Vollkommenheit erhoben ward.

Nicht minder interessant als jene Typen, aber womöglich noch räthselhafter ist das Auftreten der großen Koryphäen der Kunst immer gerade zur rechten Zeit, in jenem Momente, wo durch das lange Bemühen untergeordneter Geister alle Formen aufgestellt, alle technischen Behelfe nach und nach aufgefunden und so diesen Genien die Wege für ihre staunenswerthe Bahnen zum Voraus geebnet worden waren. Sind diese Genien eigentlich zu allen Zeiten vorhanden, aber nur dann im Stande, sich zu entwickeln und in die Erscheinung zu treten, wenn ein Zusammentreffen der nöthigen Bedingungen dieß begünstigt? Oder bringt sie ein zur Kunstreife

emporwachsendes Volk in natürlicher Entwicklung aus sich selbst hervor, wie der Baum zuletzt nothwendigerweise seine Frucht? Oder stehen diese Götterlieblinge unter unmittelbarem Einfluß eines gütigen, providentiellen Geschickes, das ihnen nicht bloß ihre Mission ans Menschengeschlecht, sondern auch den Moment bestimmt, diese am geeignetsten zu erfüllen?

Dem sei wie immer, für uns genügt es, die Allgemeinheit dieser Thatsache, sodann aber die für unsere Aufgabe weit wichtigere Uebereinstimmung zu constatiren, die sich, nicht minder allgemein, in dem merkwürdigen Verhalten zeigt, das diese außerordentlichen Menschen zur religiösen Kunst und den typischen Formen derselben, wie sie sich im Laufe der Zeit herausgebildet, angenommen.

Man mag die großen Epochen der Kunst in der Antike, im Mittelalter oder in neuerer Zeit, man mag ihre einzelnen Zweige, Skulptur, Malerei, Tonkunst betrachten, allüberall drängt sich uns die Thatsache auf, daß mit dem Auftreten der eigentlichen Matadore in dem Culminationsmomente der Kunst die Physiognomie dieser selbst total sich änderte. Während früher das Typische das Herrschende war, des Künstlers Selbstständigkeit diesen typischen Formen untergeordnet und seine Thätigkeit mehr wie die Ausübung eines Handwerkes erschien, das traditionell getreu sich forterbte, und daher auch an allen Kunstwerken dieser Periode trotz aller Fortschritte in der Technik doch immer etwas conventionell Gleichförmiges angeklebt sich zeigte, treten nun, wie mit einem Zauberschlage, nicht vereinzelt, sondern vereint oder dicht hintereinander, jene großen schöpferischen Künstler auf, deren Genius so gewaltig, deren individueller Charakter ein so entschiedener ist, daß er dem ganzen Zweige das Gepräge seiner eignen Persönlichkeit verleiht. Nicht mehr spiegelt sich wie früher die Kunst in ihnen, sie selbst, ihre ganze Subjektivität spiegelt sich in ihr, aus jedem der Meisterwerke, die sie auch auf religiösem Gebiete schufen, tritt uns vor Allem die hohe Originalität ihres innersten, räthselhaften Wesens entgegen und macht, daß diese Werke, wenngleich jedes für sich in seiner Art herrlich und groß, so entschieden und unabhängig, ja oft im diametralen Gegensatz, neben einan-

der dastehen, wie die schöpferischen Genien selbst, denen sie ihr Dasein verdanken.

Es ist dieses Faktum so allgemeiner Art, daß es sich, so wie auf dem Gebiete der Kunst, auch auf jenem der Literatur nach Art eines constanten Naturgesetzes nachweisen läßt. Die Meister der griechischen Skulptur wie die großen griechischen Tragiker, die Matadore der deutschen und italienischen Malerei im Mittelalter, wie die Dichter der Glanzperiode Ludwig XIV. geben Zeugniß dafür; allüberall gewahren wir, wie sich aus der mehr schablonenhaft und innerhalb ängstlicher Schranken betriebenen Kunst und Poesie plötzlich Geister von höchster Originalität und Selbstständigkeit erheben, die ihr Genre tonangebend beherrschten und Werke schufen, die auf lange oder für immer mustergültig geworden.

Ja selbst in neuester Zeit auf dem Gebiete der deutschen Poesie läßt sich genau derselbe Hergang gewahren. Man besehe sich diese, der großen Epoche unmittelbar vorhergehenden Dichter, diese Gellert, Ramler, Hölty, Hagedorn, Gleim, Uz 2c. 2c., überall dieselbe physiognomische Aehnlichkeit wie bei Familiengliedern, überall dieselbe Kleinlichkeit der Auffassung, dieselbe Schüchternheit des Vortrages, dasselbe ängstliche Festhalten an der Regel und dem sorgfältigen Feilen des Reimes, aber dabei nicht ohne einen eigenthümlichen keuschen Reiz, der über den Poesien dieser Periode, wie über Frühlingsblumen und der Kinderwelt, ausgebreitet liegt.

Da erscheinen fast gleichzeitig oder dicht hintereinander Klopstock, Lessing, Herder, Wieland, Göthe, Schiller, Jean Paul, das große Siebengestirn der Deutschen. Welche Geister, wie verschieden von einander, wie verschieden auch, ganz und gar das subjektive Gepräge ihrer Schöpfer tragend, die Werke derselben und dennoch wie vortrefflich jedes in seiner Art!

Doch um zu unserm Thema, zur religiösen Kunst und den Hauptrepräsentanten derselben zurück zu kehren, so haben wir oben gesehen, wie enge das religiöse Element mit gewissen typischen Formen verknüpft zu sein pflegt, die demselben, wie der Leib der Seele, zum Träger dienen, um in die materielle Erscheinung gelangen zu können.

Indem nun diese großen Meister bei dem Betreten des religiösen Gebietes auf dasselbe nicht bloß alle Anforderungen einer vorgeschrittenen Kunst, sondern auch die Prätensionen ihres übergewaltigen Genius auf freie Entwicklung ihrer originellen Subjektivität mitbrachten, mußten nothwendig jene typischen Formen, je nach der Natur des Künstlerindividuums, sich entweder erweitern und modificiren oder theilweise oder ganz in Trümmer gehen und somit auch das mit ihnen organisch verwebte religiöse Element, soweit es sich lediglich durch diese Formen zu manifestiren vermochte, mehr in den Hintergrund treten oder ganz verschwinden.

Andererseits ist es aber durch die Erfahrung aller Zeiten erwiesen, daß ein geheimer Zug diese außerordentlichen Menschen fort und fort zum religiösen Gebiete zog, weil einestheils das Göttliche — und dieß ist die Kunst — immer zum Göttlichen strebt und anderntheils der erhabene Ehrgeiz dieser Künstler, der nach der höchsten Palme rang, auch auf, ihrer wunderbaren Begabung, ebenbürtige Objekte sich richten mußte, wie sie eben nur im Bereich des Uebersinnlichen, Heiligen zu finden.

Indem nun diese hochbegabten Menschen diese erhabenen Gegenstände in ihr für alles Große und Hohe so empfängliche Gemüth aufgenommen, und bei der gewaltigen Schöpferkraft, die ihnen zu eigen, sich zugleich mit aller Liebe und Hingebung bestrebten, das, was sie bei dieser Gelegenheit in ihrem Innern geschaut und empfunden, mit allen reichen Kunstmitteln, die ihnen zu Gebote standen, dem Ideale, das ihnen vorgeschwebt, entsprechend, körperlich zu gestalten, so mußten dadurch aufs Neue Kunstgebilde entstehen, die gleicherweise für den hohen Standpunkt der Kunst wie für die religiöse Weihe des Künstlers und seine originelle Auffassungsweise Zeugniß ablegend, Gegenstände der Bewunderung und Verehrung, von Mit- und Nachwelt geworden sind.

Nirgends läßt sich das, was hier so eben im Allgemeinen über die Meister der großen Epochen und ihre unmittelbare Vorgänger gesagt worden, besser und praktischer nachweisen, als bei den großen Meistern der italienischen Malerei und ihren Vorläufern: den „Quattro- und Cinquecentisti", sogenannt von dem Jahrhundert, in dem sie gelebt.

Eine eingehende, hier nur anzudeutende, Würdigung derselben in Bezug auf Kirchenstyl und den Werth ihrer Schöpfungen den Anforderungen der Religion gegenüber, würde manch aufhellendes Schlaglicht auf die Streitfragen, die den Gegenstand dieser Abhandlung bilden, zu werfen im Stande sein, so wie denn überhaupt jedem, der tiefer in das Wesen der Kunst eindringen will, das Studium der italienischen Malerei nicht dringend genug empfohlen werden kann, da diese weder in kümmerlichen Fragmenten auf uns gekommen, wie die griechische Skulptur, noch einen, durch Jahrhunderte getrennten, daher das Urtheil erschwerenden Doppelgipfel ihrer Blüthe zeigt, wie die deutsche Poesie und die christliche Tonkunst, noch in dem Momente, da sie sich zur höchsten Blüthe anschickte, im Blute und Jammer eines dreißigjährigen Krieges gewaltsam ersäuft ward, wie die deutsche Malerei, sondern durch ihre harmonisch ruhige, von keinen störenden oder zerstörenden Einwirkungen von Außen unterbrochene Entwicklung am Besten den Gang gewahren läßt, den die Kunst, die religiöse zumal, dort, wo sie nicht beirrt ward, allenthalben genommen.

Von der österreichischen Kirchenmusik.

„Ihr Oesterreicher seid der Schätze nicht werth, die ihr besitzt!" So rief man, den Spieß umdrehend, vom Norden her uns zu, als man sah, es gehe doch füglich nicht mehr an, den Kunstreichthum Oesterreichs todt zu schweigen und die deutschen Pausanias-Bädecker, groß und klein, „nicht umhin konnten" vom Belvedere, der Schatzkammer, Ambraser Sammlung und wo sonst noch der Staat Kleinodien der Kunst birgt, endlich auch einmal Notiz zu nehmen. Dieser Vorwurf dürfte sich, und hier wohl nicht ohne Grund erneuern, wenn einmal das künstlich erzeugte Vorurtheil geschwunden sein und Ambros in seinem großen Geschichtswerke über Musik, oder sonst eine kritische Autorität, die diesen Namen wirklich verdient, uns belehrt haben wird, daß wir an unserer österreichischen Kirchenmusik einen Oesterreich wie Deutschland Ehre machenden

Nationalschatz, eine durch Massenhaftigkeit wie durch hohen Werth der einzelnen Leistungen gleich ausgezeichnete große Kunstschule besitzen, aus welcher nebst den beiden Haydn, Mozart und Beethoven, noch Meister wie Albrechtsberger, Eybler, Fux, Gaßmann, Hummel, Pasterwitz, Preindl, Reutter, Abbé Stadler, Tomaschek, Weigl &c. &c. über den andern unzählbaren Troß emporragen.

In der That kennen wir selbst in Oesterreich viele dieser Meister kaum dem Namen so wie den Umfang ihrer oft enormen Leistungen sicherlich nicht der Zahl nach; bei dem regen Antheil, den in der Blüthezeit jeder einigermaßen gebildete Chorregent, worunter oft die bedeutendsten, aber über ihren Wohnsitz hinaus wenig bekannten Talente an der Sache durch eigene Compositionen zu nehmen pflegte, so wie bei dem Umstande, daß diese Werke, selbst jene der Großmeister meistentheils nur in Abschriften cirkulirten, sind gewiß dereinst noch wichtige Entdeckungen auf diesem Gebiete zu gewärtigen, während schon das bereits Vorhandene und Bekannte, über die Regsamkeit, die in diesem Fache geherrscht und die Menge vortrefflicher Schöpfungen, die sie ans Licht gebracht, gerechtes Erstaunen hervorzurufen geeignet ist.*)

Die österreichische Kirchenmusik soll sich aus der neapolitanischen Schule und theilweise aus der Oper entwickelt haben. Der Verfasser kennt die Leistungen der Neapolitaner auf dem Gebiete weltlicher und kirchlicher Musik viel zu wenig und oberflächlich, um diese so allgemein hingestellten Sätze, die bei genauer Untersuchung der-

*) Eine ungefähre Berechnung führt gleich in die Hunderte und Tausende. Mich. Haydns und Albrechtsbergers Kirchenwerke allein schon ergeben zusammen ein halb tausend Nummern. Jedes große Kirchenmusik-Archiv besitzt, wie sich der Verfasser durch theilweise Vergleichung selbst überzeugt hat, ein anderes Inventar. So bewahrt, beispielshalber, von Mich. Haydns Messen das Stift St. Peter in Salzburg 26 Nummern — oberwähnte Kataloge aus Salzburg geben mit Ausschluß der 5 deutschen dieselbe Zahl — die Hofkapelle in Wien 11, St. Stephan 12, Stift Göttweig 31, Kremsmünster 26, Lilienfeld 28, das fürstliche Musik-Archiv zu Eisenstadt 29; hinwieder von den Gradualien und Offertorien, deren jene Kataloge 188 namentlich aufführen, das Stift St. Peter 249? Hofkapelle 82, St. Stephan 141, Göttweig 163, Lilienfeld 94, Kremsmünster 153, Eisenstadt 119, welch letzteres Archiv von M. Haydns Kirchencompositionen 40 in autographer Handschrift des Meisters besitzt.

einst wohl wesentliche Einschränkungen erleiden dürften, bejahen oder verneinen zu können, mag aber doch einige Bedenken, die ihm aufgestoßen, nicht unterdrücken.

Die Operetten des kais. Kapellmeisters Joh. Jos. Fux, der doch dieser, wie es heißt, bereits so verweichlichten neapolitanischen Schule als Zeitgenosse am nächsten gestanden, über dessen Bildungsgang aber leider so wenig bekannt, sind in einem so pedantisch strengen, zopfigen Styl geschrieben, daß sie weit eher nach dem Chorpult als nach dem Opernhaus schmecken; beispielshalber beginnt die Operette „Orpheus und Euridice" gleich so fürchterlich streng contrapunktisch, daß man dem Satze alsbald einen Messentext unterlegen, jedenfalls aber mit dem Gedanken sich vertraut machen könnte, das Auditorium dieses sonderbaren Belustigungsstückes habe aus gelehrten Chorregenten und Musikprofessoren und nicht aus lebenslustigen kaiserl. Prinzen und Prinzessinen bestanden. Wer hinwieder die Messen dieses Meisters, so wie jene Reutters, L. Hoffmanns, Albrechtsbergers ꝛc. kennt, wird zugeben, daß sich auch in diesen, noch ganz oder größtentheils auf contrapunktischen Formen ruhenden, Werken keine eigentlichen Opernelemente kundgeben, trotz mancher Freiheiten, die sich letztere drei, namentlich Reutter, bereits hie und da erlaubten. Von den ersten Messen J. Haydns zeigt wohl eine derselben eine Art fremder, vielleicht auf seinen Lehrer Porpora hinweisende Färbung; alle seine übrigen aber tragen doch unbezweifelt den Stempel entschiedenster Selbstständigkeit und Originaliät, während bei Mozarts ersten Versuchen in diesem Fache ein ausgesprochenes Anlehnen an ältere deutsche Meister, wohl zunächst seiner Salzburger Umgebung, sich ausspricht, bis dann auch bei ihm der seiner Individualität entsprechende Styl nach und nach hervortritt.

Es mag sich daher mit dem Ursprung der österreichischen Kirchenmusik wie immer verhalten, sicher ist, daß derjenige, der ihren Entwicklungsgang von J. Fux angefangen, den man um seines so langen und nachhaltigen Wirkens als Theoretiker und Praktiker willen füglich als den Stammvater derselben betrachten darf, bis in die neueste Zeit herauf aufmerksam verfolgt, auch hier, wie bei andern großen Epochen christlicher Kunst, denselben organischen Lebenslauf vom anfänglich herben und strengen Styl zum gemüthlich

frommen und geistvoll schönen hinauf und sodann im raschen Verfall zum manierirt affektirten, kokett-galanten herab Schritt für Schritt verfolgen kann. Es ist in der That eben so interessant wie lehrreich zu beobachten, wie die bei Fux noch so knappen Formen im Verlaufe der Zeit bei den Nachfolgern immer mehr einer breiteren Behandlung, seine so häufigen, aber immer contrapunktisch gehaltenen Solos ausdrucksvolleren Melodien, seine schlichten, schüchternen Coloraturen, die er hie und da am Schlusse einer Abtheilung des Meßtextes z. B. beim Amen des Gloria anzubringen wagt, reicheren, zuletzt üppig werdenden Verzierungen, die schulmeisterlich alterthümlich sich bewegende, figurirte Begleitung der Streichinstrumente einer reicheren, freieren nach und nach bei seinen Epigonen Platz machen.

Jedenfalls wird ein aufmerksamer Beobachter die Ueberzeugung gewonnen haben, daß dieser Uebergang ein stätiger, allmählicher, nicht von der Willkür einzelner Meister, sondern von dem Entwicklungsgang der Kunst selbst abhängiger gewesen, daher auch die öfter aufgeworfene Frage, ob Mozart oder J. Haydn der Begründer des schönen Kirchenstyles, als eine müßige erscheint.*) Es gilt von diesen großen Meistern, verglichen mit den übrigen ihrer Zeit, was Göthe über Voltaire gesagt: „Daß er nur mehr Geist von dem Geiste besessen, den damals Jedermann hatte“; das ganze Genre der österreichischen Kirchenmusik steht oder fällt mit ihnen.

---

*) Es ist ein allgemein verbreiteter Irrthum, den unter Andern auch Graf Laurençin in seiner später zu erwähnenden Broschüre theilt, daß Mozart im Kirchenstyle der Nachfolger und Nachtreter Jos. Haydns gewesen. Die letzte vollständige Messe Mozarts datirt, dem im Besitze Schellhammers, gew. Schuldirectors zu Graz befindlichen Autographe zu Folge, vom März 1780, sämmtliche große Messen Jos. Haydns hingegen, so wie theilweise auch seines Bruders Michael (Theresien-Francisci-spanische Messe rc. rc.) sind erst nach dieser Zeit, meist in den 90ger Jahren, also nach Mozarts Tod entstanden. Die mit dieses Meisters Styl einigermaßen verwandte G Messe J. Haydns, mit der er am fürstlichen Hofe zu Esterház debutirt zu haben scheint, da der über den neuen Styl entrüstete alte Chorregent Werner ihn nach Anhörung derselben einen „Modehansl“ gescholten, dürfte wohl mit den Messen Mozarts gleichzeitig, diesem selbst aber bei dem Mangel an Verkehr zwischen Salzburg und Schloß Esterház, wo damals beide Meister lebten, schwerlich zu Gesicht gekommen sein.

Hieraus mag man aber auch die Unbilligkeit wenngleich nicht Ungeschicklichkeit des Strategems der Gegner ermessen, die, indem sie die Koryphäen von der Schule trennen, das, was Charakter des Ganzen, als die Verirrung weniger Einzelner darstellen.

Da aber dem nun einmal so ist, so bleibt nichts übrig, als daß auch die Vertheidigung nach dem Angriff sich richte, und weniger die Schule überhaupt als die Leistungen der Matadore derselben ins Auge gefaßt werden, hinter deren erzketzerischen Fersen jetzt die Diener der heiligen Hermandad von Wien und Köln, von Heidelberg und Leipzig mit so frommem Eifer her sind.

Als der Vater Mozarts die beispiellosen musikalischen Anlagen seines Sohnes gewahr worden, standen ihm, dessen Zukunft zu begründen, zwei Wege offen. Er konnte ihn für die Oper, wo so mancher Ehre und Geld erworben, oder für das Kirchenfach ausbilden, um ihn in einer der damals zahlreichen geistlichen Kapellen eine zwar bescheidene, aber gegen die Laune des Modengeschmackes gesicherte Existenz finden zu lassen. Der weltkluge Mann wählte vorsorglich Beides und ließ seinen genialen Sohn, während dieser fast noch in den Kinderschuhen bereits die Italiener durch seine Opern entzückte, bis gegen sein zwanzigstes Jahr hinein auf dem Gebiete der Kirchenmusik einen unausgesetzten Cursus der angestrengtesten Studien durchmachen, Studien und darauf begründete tiefe Kenntnisse in diesem schwierigen Fache, auf welche Mozart selbst mit gerechtem Stolze in seinen Bittgesuchen an Kaiser Leopold und den Wiener Magistrat hinweisen durfte.

Das gemeinschaftliche Resultat dieser Studien bei genialster Begabung und unbegreiflicher Frühreife liegt nun in den merkwürdigen, mit Ausschluß der im Knabenalter verfaßten, ungefähr 40 Nummern umfassenden Kirchen-Compositionen, Messen, Litaneien 2c. 2c. vor, die er alle mit Ausnahme des „Ave verum", „Requiem" und einem Messefragment zu Salzburg unter dem Erzbischof Hieronymus im Alter von 13. bis zum 24. Jahre geschaffen.

Man kann unter diesen Werken die Messen selbst als „Studien" betrachten, man sieht, daß sie ein Werdender, kein Gewordner, kein Fertiger geschrieben, so sehr weichen sie im Style, der vom strengsten allmählich in den freien und schönen übergeht, von einander ab.

Im Ganzen haben diese mit Unrecht viel beschrieenen Messen, wenn man sie genauer prüft, vor den solemnen seiner Nachfolger bis zu den Neueren und den Neuesten herauf eine weit größere Strenge und Compaktheit der Mache voraus. Wie bei den ältern Meistern ruht auch bei ihnen, selbst den letztern, im freien Style behandelten, die ganze Kraft auf den 4 Singstimmen und der so kunstvollen Führung derselben mit- und gegeneinander. Die einzelnen kleinen Solos zeigen sich, mit einziger Ausnahme eines wirklich opernmäßig gehaltenen Agnus in der Messe sub num. 337 in Koechels thematischem Kataloge, entweder durch die Begleitung contrapunktisch abgedämpft, oder von einer ungemeinen, durch keine koketten Coloraturen entstellten Schlichtheit und Einfachheit des Ausdruckes. Die Violinen bleiben, trotz ihrer mitunter so kunstvollen Führung, fest ans Singquartett geschlossen, lediglich begleitend, ausfüllend oder ihm durch Imitation oder Gegensatz zum Relief dienend; Blasinstrumente sind nur wenige und, mit Ausnahme obiger Messe, nie concertant gebraucht.

Alle diese Messen, große wie kleine, tragen übrigens den Stempel des wundervoll begabten Kopfes, der sie geschaffen. Höchste Originalität und Reichthum der Erfindung, eine in Anbetracht des jugendlichen Alters, in dem sie der Autor geschrieben, fast unbegreifliche Meisterschaft in Handhabung der Technik, eine Reinheit, Zartheit und Innigkeit der religiösen Empfindung, die so ganz an Mozarts Geist- und Seelenverwandten, an Raphael, erinnert, in Verbindung mit jenem unsäglichen Wohllaut der musikalischen Sprache, wie er nur dem Manne eigen sein konnte, der unter allen Sterblichen das feinst organisirte Ohr besessen, geben diesen so höchst eigenthümlichen Gebilden einen sehr hohen Rang unter verwandten Kunstwerken und jedenfalls den ersten unter allen, was wir aus des Meisters Jugendperiode vor „Idomemo“ und der eigentlichen Blüthezeit desselben besitzen, was schon daraus erhellet, daß während die Opern- und Instrumentalwerke des jugendlichen Meisters als Veraltetes totaler Vergessenheit anheimgefallen, diese kirchlichen Compositionen, die kein gebildeter Chorregent im Repertoir seines Musik-Archives missen mag, sich in ungeschwächter Schönheit und Jugendkraft, trotz ihres nun schon fast hundertjährigen Alters, erhalten haben. Zugegeben

muß übrigens werden, daß alle diese, im Lebensfrühling eines Genius entstandenen, Messen gegen jene der beiden Haydn, Beethovens ꝛc. ꝛc. sich verhalten, wie überhaupt der Jüngling zum Manne. Jenen hohen Ernst der Auffassung, jenen tiefen Vollgehalt, den nur das gereifte Leben bietet, darf man in ihnen noch nicht suchen und es erregt daher einiges Bedenken, wenn O. Jahn die schon im 18. Jahre componirte F Messe mit dem Requiem, dem grandiosen Schlußsteine von des Genius Wirken hienieden, parallelisirt.

Es ist hier der Ort, diese Werke gegen die gang und gäbe gewordene Unterstellung in Schutz zu nehmen, als hätte Mozart sie nicht so, wie sie sein Geist, sondern wie Laune und Geschmack seines Erzbischofes sie ihm eingegeben, geschrieben.*)

---

*) Nebst dem Vorwurfe sittlicher Verkommenheit dünkt mich keiner schwerer und wenn unbegründet, gewissenloser als der, daß Mozart und Haydn sich nach Art der Bänkelsänger in ihren Compositionen lediglich dem Geschmacke des Publikums und vornehmer Mäcene, um deren Gunst sie buhlten, gerichtet, wodurch ihre Kunst in den Augen ihrer enttäuschten Verehrer, die sich dieselbe als den Ausfluß ihres wundervollen Innern gedacht, alsobald zur Bettelmuse herabsinken müßte, die mit gierigen Blicken schon zum Voraus die fetten Brocken verschlingt, welche ihr von den Tafeln der Reichen in die beschmutzte Schürze fallen.

Niemand hat sich in dieser Beziehung mehr zu Schulden kommen lassen, wie der Berliner Schöngeist und Kritiker Marx, der, um seinem Beethoven die „Monarchie“ zu sichern — „den primum inter pares“ „den stolzen Lehensherrn unter glänzenden Vasallen“ nennt er ihn „kühn, mannhaft und in sich gefestet im Vergleich gegen den Jüngling Mozart“ in seiner Beethovenbiographie, die abwechselnd auf Stelzen und auf Krücken geht, vor keiner Verdächtigung Mozarts und Haydns zurückbebt.

Er gibt zu verstehen, ihre Muse sei „durch dienstliche Verhältnisse geknickt gewesen“, spricht es geradezu aus: „Unterhaltung mit Musik“ sei der durchgehende Charakterzug all' ihrer Instrumental-Tonwerke; ein andermal nennt er Haydn den „Allerweltsmusikanten“, — „der lediglich bestrebt war, seine Musik den hohen Herrschaften nur recht zu Dank zu machen“. Daß er diesen „Musikanten“ wie Homer den Sauhirt Eumaios einmal den „göttlichen“ nennt, ändert, da Sauhirt ewiglich Sauhirt und Musikant Musikant bleibt, wohl nichts am Kern der Sache.

Auch Richard Wagner fand, Mozart und Haydn hätten als Instrumentalcomponisten eigentlich nur „Tafelmusik für große Herren gemacht“.

Dem Leser dieses Schriftchens soll durch constatirte Thatsachen alsobald Gelegenheit geboten werden, diese Verläumdungen, aber auch die, die sie wagten, nach ihrem wahren Werth zu würdigen.

Allerdings war der junge Meister in Bezug auf den Raum durch den Wunsch seines Kirchenfürsten, der nur kurze Messen wollte, auf unliebsame Weise beschränkt und er selbst klagt in einem Briefe an Pater Martini bitter über dieß Hemmniß. Hierauf reducirt sich aber sicherlich auch der ganze, obendrein nicht immer beachtete Einfluß seines Erzbischofes, denn es hieße doch wahrlich diesem rohen, despotischen Patrone, der ja nicht einmal das, was er an Mozart besaß, zu beurtheilen und zu schätzen gewußt, allzuviel Ehre anthun, wollte man ihm an der zuweilen staunenswerthen Kunst, wie sie sich in den Kyrie's, Gloria's und Credo's — oder der seelenvollsten, religiösen Empfindung, wie sie sich in den Benediktus und Agnus dieser Messen zu offenbaren pflegt, auch nur den allerentferntesten Antheil zuschreiben.

Zudem weichen diese Messen selbst in Bezug auf die Zeitdauer, — es gibt große und kleine darunter — von einander und dem erzbischöflichen Gebote ab und was besonders zu beachten, sie gehen, obgleich alle unter Hieronymus entstanden, von einem strengen, lediglich an ältere Muster sich anlehnenden Styl allmählich in einen freieren, zuletzt das volle Gepräge des Mozart'schen Genius tragenden über, genau so wie diesen organischen Entwicklungsgang O. Jahn auch bei andern Gebilden dieses Meisters nachgewiesen.

Schließlich darf als sehr wichtig nicht übersehen werden, daß die beiden Mozart, Vater und Sohn, am Hofe des erzbischöflichen Despoten, wie O. Jahn durch Thatsachen belegt, keine personae gratae gewesen; wohl Beweises genug, daß sie bei allen nothwendigen Opfern, die sie, wie alle Menschen, ihrer sozialen Stellung und Umgebung zu bringen genöthigt waren, dennoch fern von Kriecherei und charakterloser Connivenz, Manneswürde und Künstlerehre zu wahren verstanden.*)

---

*) Höchst charakteristisch und von schlagender Beweiskraft in dieser Beziehung ist die Stelle eines Briefes von Leopold Mozart an seinen Sohn (6. April 1778) bei Otto Jahn. „Ich habe dem Baron Grimm alle unsere Umstände in zween langen Briefen geschrieben und mich in vielen Stücken, die Verfolgung und die Verachtung, die wir vom Erzbischof ausgestanden, betreffend, auf deine mündliche Erzählung berufen. Ich habe ihm erzählt, daß er nur dann

Aus Mozarts Blüthezeit, dem Wiener Aufenthalte sind leider nur zwei Werke, aber von höchster Bedeutung für Mozarts Beruf auf diesem Gebiete, das „Ave verum“ und das „Requiem“ übrig.

Kein geringer Vorzug des erstern, dessen unvergleichliche Schönheit selbst die eingefleischtesten Gegner der österreichischen Kirchenmusik entwaffnete, ist seine Kürze. Compositionen, die durch ihre geheimnißvollen, ätherischen Klänge bereits wie ein Gruß aus Jenseits zu uns herübertönen, vertragen Weitschweifigkeit nicht. Mozart, der selbst einst an dem langen Verweilen des Geistes im Hamlet Anstoß genommen, sah dieß gar wohl ein und hat mit richtigem Takte auch das „Hostias“ des Requiem, das an Schönheit dem Ave gleich kommt, an kunstvollem Bau es weit übertrifft, so wie auch aus demselben Grunde, wie schon O. Jahn bemerkt, die mysteriösen Priesterchöre in der Zauberflöte auffallend kurz gehalten. Hiernach möge man beurtheilen, was von der Einsicht derer zu halten, die das Ave verum als die einzige Mozart'sche Composition, die er im ächten Kirchenstyle geschrieben, erklären und verlangen, daß er auch alle übrigen in diesem Genre hätte schreiben sollen.

Für denjenigen, dem es bei dem bis zur Stunde fortwährenden Streit über den Werth oder Unwerth des „Requiem“ als Kirchencomposition vor allem um Wahrheit zu thun ist, dürften sich, wenn er nicht den Muth hat, lediglich sein eigenes Gefühl entscheiden zu lassen, vorzüglich drei Anhaltspunkte als diensam erweisen: Die Meinung, die der bekanntlich sich selbst strenge beurtheilende Autor, so wie jene, die die competentesten Fachgenossen von dem Werke gehegt, sodann der Grad bleibender Anerkennung und Verbreitung, die es bei der gebildeten Welt gefunden.

---

höflich geschmeichelt, wenn er etwas nöthig hatte und er dir für alle Compositionen nicht einen Kreuzer bezahlt hat.“

Wenige Leser werden wohl wissen, welch einen Ausgang dieß Salzburger Martyrium für den jugendlichen Meister genommen. Nach einer heftigen Scene, die er mit des Erzbischofs Haushofmeister Grafen Arco gehabt, ward er von diesem mit einem Tritt vor den H..... zur Thüre hinaus und aus den erzbischöflichen Diensten gestoßen.

Mozart äußerte sich über dieß „Werk des Todes", wie Oulibichef es nennt: Er schreibe es für sich selbst und so „daß Freund und Feind dasselbe studiren soll" und was die Meinung der Fachgenossen darüber, denen als den eigentlich Sachverständigen doch in erster Instanz ein Urtheil zukommt, betrifft, so hat Abbé Stadler derlei von Jos. und Mich. Haydn, Beethoven, Albrechtsberger, Cherubini, Winter, Eybler. also von allen den Koryphäen neuerer kirchlicher Tonkunst gesammelt, die, so wie er selbst, mit einstimmiger Bewunderung über das Meisterwerk sich ausgesprochen. Nicht minder bezeichnend ist die Verbreitung desselben durch die ganze gebildete Welt.

Bei der Verschiedenheit nationaler Geschmacksrichtungen, die schon im vorhergehenden Abschnitt als großes Hemmniß gegenseitiger Anerkennung hervorgehoben worden, mögen sich dessen nur wenige Werke rühmen. Bach und Shakspeare wird wohl den Italienern, Dante den Franzosen, Calderon den Engländern nie mundgerecht werden, so wenig als Albrecht Dürer und Jean Paul über Deutschland hinaus begeisterten Cultus finden dürften. Mozarts Requiem drang durch alle Längen- und Breiten-Grade. In Italien gründete der junge Lablache damit seinen Ruf, indem er, statt eines plötzlich erkrankten Sängers seinen herrlichen Baß im „Tuba mirum" erschallen ließ; zur Todtenfeier Beethovens ward es in Wien, zu jener Napoleons bei Uebertragung seiner Gebeine zu Paris aufgeführt, das protestantische Berlin, das hochkirchliche London gönnt sich von Zeit zu Zeit den Genuß desselben in den großen Volks-Concerten; und im fernen Nischni Nowogorod, an Asiens Gränze erwärmte sich Oulibichef, dem griechischen Cultus zugethan, an diesem großartigsten Torso der Musikwelt, den dieser Mozartbiograph eben so enthusiastisch wie hingegen Jahn mit ruhiger Bewunderung analysirt.

Es ist diese Wirkung, die das Werk auf so verschiedenartige Zonen und Schichten der Gesellschaft ausübt, um so räthselhafter, da es, auch sonst in ziemlich knappen Rahmen gehalten, fast lediglich aus den strengen kirchlichen Formen der Fuge, der Imitation und des Chorales sich aufbaut.

Faßt man aber das Werk selbst näher ins Auge, erwägt man, daß es Alles und im gehörigen Maße enthält, was zu einem vollendeten Kunstwerke auf kirchlichem Gebiete, als welches es auch O. Jahn erklärt, erforderlich ist, daß hier die strengsten kirchlichen Typen mit der gewaltigsten dramatischen Wirkung, die schönste äußere Rundung der Formen mit der tiefsten, wahrhaftigsten religiösen Empfindung sich vereint, wie dieß alles nur durch das, wohl nie mehr wiederkehrende, Zusammentreffen ermöglicht ward, daß einer der größten Künstler, den die Welt gesehen und der zartfühlendsten Menschen zugleich, in die außerordentliche Lage gekommen, sich sein Seelenamt selbst zu schreiben und wie Karl V. bei lebendigem Leib sein Leichenbegängniß zu feiern, so begreift man, daß bei einer nur einigermaßen gelungenen Produktion des Requiem die Psyche des Zuhörers in jenem Zustand innerer Befriedigung, durch kein geheimes Gefühl eines Mangels oder Uebermaßes gestört, versetzt wird, wie sie eben nur ein allseitig vollendetes Kunstwerk zu gewähren im Stande ist.

Mag daher dieser Genius auf kirchlichem Gebiete von Palästrina an Großheit und Würde, von Bach an mystischem Tiefsinn, von Händel an gewaltsamer Kraft, von Beethoven an hohem Gedankenfluge, von J. Haydn an solemner Pracht überboten worden sein, durch den Verein aller Künstlertugenden und durch das harmonischste Gleichgewicht derselben untereinander steht, so wie Mozart selbst, so auch sein letztes Werk, das Requiem, unerreicht und wohl auch für die Zukunft unerreichbar da.

Wie bei Mozart gilt es auch bei Joseph Haydn, ihn, bevor wir zur Betrachtung seiner Kirchencompositionen schreiten, von der schimpflichen, leider nur zu verbreiteten Verdächtigung zu reinigen, daß er sie „durch dienstliche Verhälnisse geknickt" in Connivenz gegen die Welt und üppige Mäcene, denen er gedient, geschrieben.

Ueber seine Stellung zu Fürst Nikolaus Joseph Esterházi, unter welch biederm Haudegen — das seltene Commandeurkreuz des Theresienordens schmückte seine Brust — er durch volle 30 Jahre, in einem Verhältniß fast wie Freund zum Freunde, idyllische Tage im abgeschiedenen Schloß Eßterház verlebt, liegt sein eigenes Zeugniß vor, das Griesinger uns aufbewahrt hat: „Mein Fürst war

mit allen Arbeiten zufrieden; ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesöndert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen, und so mußte ich originell werden." Doch weit wichtiger für den speziellen Zweck dieser Schrift ist das Verhältniß unsers Meisters zu Fürst Nikolaus, unter dem er noch 15 Jahre bis zu seinem Tod 1809 gelebt, unter dem er alle seine großen Messen, eine ausgenommen, geschrieben. Es gereicht dem Verfasser dieser Schrift zur Genugthuung, daß es ihm gelungen, bei wiederholten Besuchen in Eisenstadt aus dem Munde noch lebender, vollkommen glaubwürdiger Zeitgenossen das Verhältniß dieses letzten, wunderlichen Mäcens zu seinem weltberühmten Kapellmeister ins wahre Licht gestellt, und durch Thatsachen, die er in Bagge's Wiener Musikzeitung 3. Jahrgang niedergelegt, den Beweis hergestellt zu haben, daß weder Haydn noch dessen Muse besonders Gnade vor den Augen und Ohren dieses, manche psychologische Räthsel und Widersprüche in seinem Charakter darbietenden, Kavaliers, folglich auch kein Einfluß desselben auf Form und Styl jener Messen stattgefunden.*)

---

*) Fürst Nikolaus war wohl zu sehr Weltmann und zu eitel dabei, um einen Compositeur der, bereits zu europäischem Ruf gelangt, eine Hauptzierde seines Hofhaltes zu Eisenstadt war, geradezu vor den Kopf zu stoßen, ließ es diesem aber sonst nur zu deutlich fühlen, daß er weder ihn noch seine Musikwerke liebe.

Letztere wurden nur, wenn Gäste da waren schandenhalber, sonst aber nie — wie mußte dieß den Meister kränken, — auf Befehl des Fürsten, der ganz wunderliche musikalische Marotten hatte, producirt; jede Gunstbezeugung gegen Haydn, die Pensionszulage, das Weindeputat aus dem fürstlichen Schloßkeller ꝛc. ꝛc. ließ sich der Fürst nur erst auf die Fürbitte seiner Gemahlin Marie, geborne Fürstin Lichtenstein, Haydns eigentliche Gönnerin und Beschützerin abnöthigen; daß er, der doch das Geld einst nach Tausenden — nach Hunderttausenden hinaus warf, und unter andern Cherubini in Paris lediglich um der Ostentation willen mit einem auf 4000 Thaler geschätzten Ring beschenkte, unsern Tonheros für seine unvergleichlichen Compositionen noch besonders honorirt und ausgezeichnet habe, ist dem Verfasser während wiederholter Besuche in Eisenstadt nichts zu Ohren gekommen, wohl aber, daß er den Greis die weiten Wege Eisenstadts, dessen drei Grundcomplexe sehr ausgedehnt und zerstreut liegen, zu Fuß hin und wieder laufen ließ, wie sich der Meister selbst einmal gegen die Sängerin Süß beschwerte, während dem Kammerdiener Equipage zu Gebote stand; so daß also,

Mit Ausnahme von zwei Jugendwerken und der Missa Cellensis*) hat sie der Meister alle als Greis geschrieben. Man glaubte, um sich das Phänomen, daß gerade seine Hauptwerke in diese, der

genau besehen, Haydn am Hofe des Fürsten Nikolaus ungefähr dieselbe Stellung hatte, wie Mozart am erzbischöflichen Domestikentische zu Salzburg: „Nach dem Kammerdiener, aber vor dem Koch." Das zurückhaltende Schweigen, das der gekränkte Altmeister diesem wunderlichen Mäcen gegenüber beobachtete, während sein Mund von Liebe und Dankbarkeit gegen den alten Fürsten Nikolaus Joseph und gegen Fürstin Marie überfloß, ist nicht minder beredt, wie das überaus ärmliche Denkmal, das ihm Fürst Nikolaus, ebenfalls auch erst auf fremde Antriebe und Vorwürfe in der Bergkirche zu Eisenstadt gesetzt, wo der zum Grabe des großen Meisters Pilgernde zu seiner Ueberraschung, um nicht zu sagen Indignation, nichts weiter gewahrt, als eine an der Kirchenwand befestigte Gedenktafel von ordinärem Solenhofer Kalkstein, eingefaßt mit einer Sandsteinquader, der man, wie sich der Verfasser selbst mittelst Abkratzen einer kleinen Stelle überzeugte, durch Besprenkeln mit Farbe schandenhalber das nothdürftige Aussehen von Granit gegeben.

Daß sich Haydn diese geheime Abneigung seines Mäcens durch Mangel an Geschmeidigkeit, ja, wenns noth that, selbst durch Künstlerstolz, zugezogen, ist bei dem Charakter des Meisters, der trotz aller Anspruchlosigkeit doch viel, selbst in der Kleidung, auf sich hielt und dem bei manchen Tugenden doch im Grunde asiatisch-despotischen Naturell des luxuriösen Fürsten nur zu wahrscheinlich.

Eine Anekdote, die noch in Eisenstadt cursirt, und erst kürzlich von glaubwürdiger Seite dem Verfasser hinterbracht worden, ist dießfalls bezeichnend genug. Bei einer Generalprobe, der der Fürst anwohnte, machte dieser einige tadelnde Bemerkungen. Gereizt erwiderte Haydn: „Fürstliche Durchlaucht, dieß zu verstehen ist meine Sache." Da erhob sich der Fürst und verließ, nachdem er seinem Kapellmeister noch einen ungnädigen Blick zugeworfen, den Saal, zum Schreck der Musiker, die alle mit begeisterter Liebe an Haydn hingen. In welch hohem Grade letzteres der Fall gewesen, konnte der Verfasser bei dem Besuche eines ehemaligen Mitgliedes der weltberühmten Kapelle in Eisenstadt, aus dessen Munde er viele schätzbare Aufschlüsse erhalten, sich selbst überzeugen. Die bloße Erinnerung an den geliebten Meister wirkte auf den alten Mann so gewaltig, daß er bitterlich zu weinen begann und geraumer Zeit bedurfte, um sich wieder zu sammeln und seine Thränen zu trocknen.

*) Nach einer gütigen Mittheilung des hochw. Herrn Chorregenten Moser zu Göttweig enthält das Widmungsblatt der Originalpartitur dieser Messe, die aus dem Besitz von A. Fuchs durch Kauf in jenen des Benediktinerstiftes übergegangen, folgende Aufschrift von Haydns Hand:

Missa Cellensis fatta per il Signore Liebe de Kreutzner e composta di me Giuseppe Haydn 1782.

geistigen Schöpferkraft scheinbar ungünstige, Lebensperiode fallen, erklären zu können, eine Art Spätreife bei diesem Genius voraussetzen zu müssen. Aber abgesehen von dem Einflusse des großartigen Welt- und Völkerlebens, das der Meister in England pulsiren gesehen, und jenem Mozarts, der seinem Lehrer mit Wucher zurückgegeben, was er von ihm überkommen, auf Geist und Styl der nach Mozarts Tod entstandenen Oratorien, Symphonien 2c. 2c. Haydns, erklärt sich, was die Messen betrifft, das späte Entstehen derselben ganz einfach aus dem Wenigen bekannten Umstande, daß sich in Esterház, wo das Kirchlein winzig klein, keine Gelegenheit, hingegen in Eisenstadt, wohin später der fürstliche Hof übersiedelt, durch größere Kirchen Raum — und durch die bereits organisirte, weltberühmte Kapelle auch sonst für den Meister ein Impuls gegeben war, sich in diesem Genre aufs neue zu versuchen.

Fürwahr, man sieht es diesen Werken nicht an, daß sie ein Greis geschrieben, so sehr schlägt aus ihnen allenthalben die lichte Lohe jugendlichen Feuers hervor. Jos. Haydn, dieser sonst so ganz das Gepräge heiteren, bürgerlichen Behagens und Begnügens tragende Genius, dessen freundliche Muse keine andere Bestimmung zu kennen schien, als Erdenfreuden zu erhöhen oder über ihr Entbehren zu trösten, wird seinem Schöpfer gegenüber plötzlich ein ganz Anderer. Wie Klopstock „fliegt er den Flug der Religion mit nimmer sinkendem Fluge", wie diesen „trägt ihn Begeisterung Gottes empor auf Adlerflügeln". Die Herrlichkeit seines Schöpfers jubelnd zu preisen, ihm gerührt zu danken, in Demuth und Reue Vergebung von ihm zu erflehen — Niemand hat es so gut zu vereinen gewußt wie er, Niemand hat wie er es verstanden, solemne Messen zu schreiben. Nur dem seltnen Zusammentreffen von Umständen: daß der, der sie geschrieben, einer der genialsten Köpfe und zugleich der größte Meister und Kenner der Instrumentalmusik und ihrer

Da diese Missa Cellensis, die er nicht für Eisenstadt geschrieben, im Style nicht wesentlich von seinen Eisenstädter Messen abweicht, so ist auch dadurch der Beweis hergestellt, daß der große Meister diese Werke aus seinem Innern heraus — „Ich kann sie nicht anders machen als wie ich sie mache" hatte er selbst einmal unmuthig einem Tadler entgegen gerufen — und nicht „um sie seinen hohen Herrschaften ja nur recht zu Danke zu machen", wie Marx insinuirt, geschaffen habe.

Effekte, dabei aber auch als Mensch, einer der frömmsten, gottesfürchtigsten Christen gewesen, ist es zuzuschreiben, daß hier die zwei scheinbar sich widersprechenden Grundbedingungen einer Missa solemnis: äußere Pracht und innere religiöse Weihe auf so glückliche Weise sich gegenseitig durchdringend erscheinen. Man hat daher auch Unrecht gethan, J. Haydn in dieser Hinsicht mit den Venetianern oder Rubens zu vergleichen; man müßte die Farbenpracht dieser Meister mit der Andachtsgluth der spanischen Schule verschmolzen sich denken, um etwas diesen Haydnischen Schöpfungen Analoges hervorzubringen.

Ungemein lehrreich ist das Studium der Partituren dieser Messen. Man gewahrt die tiefe Planmäßigkeit und strenge Arbeit von Werken, die scheinbar so leicht und glatt dahin strömen, und das allerorten hervortretende Bestreben, nebst dem Charakter der Solemnität auch jenen der Kirchlichkeit einzuhalten. Lichtere und dunklere Tonmassen, freiere und gebundnere Formen stehen sich allenthalben gegenüber; was die Solostimme vorgetragen, wird vom vollen Chore im Tutti choralmäßig wiederholt oder in der Imitation, welch wichtigen Hebel kirchlicher Wirkung anzuwenden, Haydn besonders liebt; als Gegensatz großer mit Coloraturen verbrämter Arien treten ebenfalls große, kunstvoll durchgeführte Fugen auf; um die allzuüppige Pracht der übrigen Stimmen zu dämpfen, ist die figurirte Begleitung der Violinen häufig in alterthümlicher Weise, wie sie bei den Vorgängern gang und gäbe gewesen, gehalten, kurz man sieht, daß der Meister nicht bloß die Begeisterung seines genialen Kopfes sondern auch den liebevollsten Fleiß und Schweiß auf die umsichtige Ausarbeitung von Werken verwendet, deren jedes einzelne ihm, seinem eignen Geständnisse zu Folge, meist ein volles Vierteljahr angestrengter Arbeit gekostet.

Trotzdem sind sie übrigens nicht vollkommen zu nennen. Bei all dem inneren Schwung der reinsten religiösen Begeisterung läßt sie ein, hie und da zum Vorschein kommender, spießbürgerlich-schulmeisterlicher, oder, wenn man will, local-österreichischer Beigeschmack in formeller Hinsicht hinter den adeligeren Gebilden Mozarts und Beethovens zurückstehen; zudem geht Haydn in seiner Farbenpracht offenbar hie und da zu weit, doch trifft dieser Vorwurf zumeist

wohl die Gesangscoloraturen, die nicht immer auf organische Weise mit der übrigen Tonmasse, aus der sie nur wie lichtere Stellen hervorzutreten haben, verschmolzen sind, denn was namentlich die Blas- und Streichinstrumente betrifft, die, ein Cello concertante ausgenommen, alle ripieno gehen, setzt vielmehr die Mäßigung des Künstlers in Erstaunen, der an die Spitze des weltberühmten Orchesters, das Fürst Nikolaus aus den Künstlern von halb Europa zusammengelesen, gestellt, dennoch allen Verlockungen concertirender Bravour derart widerstanden, daß sämmtliche Messen nöthigenfalls ohne Beeinträchtigung des eigentlichen musikalischen Ideenganges lediglich durch das Streich- und Singquartett aufgeführt werden könnten.

Gleichwie bei Joseph Haydn, ähnlich wie bei Händel, der freie Verkehr mit dem Welt- und Völkerleben jene prachtvolle, lebensfrische, von Innen nach Außen gerichtete Kunst, so hat bei Michael Haydn, ähnlich wie bei Bach, das umgekehrte Verhältniß auch eine umgekehrte Richtung, von Außen nach Innen erzeugt; man sieht es den Werken dieses Salzburger Meisters an, daß er sie in beschränkter, fast kümmerlicher Lage, von der sein Biograph berichtet, wenig beachtet von den Großen dieser Welt, nur auf sein reiches, gotterfülltes inneres Leben angewiesen, geschrieben habe.

Trotz dieses Reichthumes aber steht Michael Haydn an eigentlich genialer Begabung hinter seinem Bruder zurück, was namentlich in seinen größeren Werken, den Messen, deutlich genug hervortritt. Da ihm keine solche Fülle origineller Ideen, keine so schöpferisch feurige Phantasie, wie jenem, zu Gebote stand, sah er sich genöthigt, mit Wenigem Haus zu halten und die spärlicheren und nüchterneren Themen, die er für seine großen Messen zu erfinden vermochte, consequent und kunstvoll durchzuführen, wodurch diese Werke im Vergleich mit jenen seines Bruders trockener und monotoner erscheinen, während gerade wegen der so überaus meisterhaften Durchführung, wegen der Kunst, in der Verarbeitung des einmal ergriffenen Gedankens stets bei der Klinge zu bleiben und mit wenigen Mitteln Großes zu leisten, diese Werke von eigentlichen Fachmännern sehr hochgestellt, ja von vielen in Bezug auf die Mache selbst jenen J. Haydns und Mozarts vorgezogen werden.

Wodurch aber Michael Haydn diese beiden, so wie alle seine übrigen Rivalen auf dem Gebiete österreichischer Kirchenmusik übertrifft, ist jener unnennbar süße Hauch der Gottseligkeit — dieß ist das wahre Wort dafür — jenes stete Ruhen in Gott, sei's in Freude oder Leid, das als der Abglanz seines Innern in den Messen, aber noch mehr in den Gradualien und Offertorien, seiner eigensten Domäne, sich ausspricht. Es dürfte kaum eine Nüancirung religiöser Empfindungen geben, denen dieser unglaublich tief und zart fühlende Meister in jenen zahlreichen Einlagstücken des Meßkanons, die er geschrieben, nicht Ausdruck verliehen und deren viele darunter zu unerreichten Prototypen der Gattung erhoben hat.*)

*) Wie mannigfaltig und vortrefflich zugleich die figurirte Kirchenmusik zur Zeit ihrer schönsten Blüthe religiöse Anschauungen und Empfindungen wiederzugeben vermochte und welch ein Verlust für Religion und Kunst zugleich es daher wäre, wenn Fanatiker sie aus der Kirche verdrängten, möge hier eine kleine Probe zeigen. Mozart und Michael Haydn haben Beide ein Offertorium auf den Text: Alma dei redemptoris, sed et rei peccatoris, mater, fac nos fortes ad tentamina geschrieben, aber mit welch himmelweit verschiedener Auffassung! Als hätte jeder derselben ein anderes Motiv aus Göthes großartigem Marianischen Schlußtableau im Faust erwählt, Mozart die zu den Füßen Marias durch den Aether hinschwebenden Chöre selig gewordener Büßerinnen, Haydn den Mönch der, in düsterer Zelle vergebens die Erinnerung an die Welt und ihre Freuden nieder zu kämpfen suchend, um Beistand zur Gnadenmutter empor fleht: so heiter, lieblich, zart und zutraulich klingt bei Mozart alles, während bei Haydn ein von Trauer und Wehmuth durchtränktes Baßsolo das: „Fac nos fortes ad tentamina" wie aus gepreßter Brust hervorstöhnt.

Das tiefe Eingehen M. Haydns in die ihm vorliegenden Gradualien- und Offertorientexte, das den Hauptreiz dieser unnachahmlichen Gebilde ausmacht, erklärt sich übrigens, wenn man aus seinem Biographen erfährt, daß er jedesmal, bevor er zum Componiren von einem derselben sich anschickte, mit einem Theologen weitläufig über den eigentlichen religiösen Sinn und wahre Bedeutung der Textesworte zu conferiren pflegte. Manche derselben, und darunter einige der schönsten, stammen bereits aus früher Zeit, so das großartige Lauda Sion, comp. 1775, welches seinen Wiener Freunden vorzuführen Mozart so sehr sich beeiferte — Jahn B. I. 434 — das Tres sunt qui testimonium dant in coelo comp. 1772, das eben derselbe sich eigenhändig in Partitur gesetzt ꝛc. ꝛc.

Der Lohn den M. Haydn für diese, mit solcher Liebe und Hingebung gepflegten, Schöpfungen erhielt, war eben so geringfügig, wie das Verdienst derselben groß. Im Stiche erschien bei seinen Lebzeiten nichts, wer wollte nahm,

Das Mehr oder Minder im Verständnisse des Werthes M. Haydns als Kirchencomponist gilt, und mit Recht, bei gründlich gebildeten Chorregenten als Prüfstein für das Mehr oder Minder eines Verständnisses dieses Faches überhaupt. Es ist in dieser Hinsicht interessant, wie sich die Widersacher der österreichischen Kirchenmusik den Werken dieses Meisters gegenüber verhalten, die einestheils mit jenen J. Haydns und Mozarts, die sich beide vor ihm gebeugt, anderntheils mit jenen älterer Componisten, ein organisches Verbindungsglied bildend, zusammenhängen. Thibaut und nach ihm Stein gleiten, ihn in ihren umfangreichen Broschüren nur mit einer einzigen Zeile abfertigend, scheu über ihn weg, bei Graf Laurencin, der von unsern Großmeistern nur Beethoven als Kirchencomponisten gelten lassen will, figurirt ein einzigesmal lediglich sein bloßer Name in einer Art Register — in Brendels Auszug der Musikgeschichte, der für das Prager und Leipziger Conservatorium als Lehrbuch vorgeschrieben, nicht einmal dieser Name mehr. Am komischsten aber nimmt sich Marx, der an den Werken dieses Meisters weder Kopf noch Schwanz findend und in Verzweiflung darüber, daß J. Haydn und Mozart, die doch wahrlich nicht aufs Hirn gefallen, diesem Bruder Michael eine Meisterschaft sollen zugesprochen haben, zuletzt auf die tolle Idee geräth, sie hätten dieß „nur so aus

---

ohne viel anzufragen, Abschriften davon, von seinem filzigen Kirchenfürsten Hieronymus hatte er sicher sowenig wie Mozart für seine Messen einen Kreuzer dafür erhalten, nur der Prälat von St. Peter pflegte, wie dem Verfasser bei der Enthüllungsfeier des Mozartmonumentes zu Salzburg ein noch lebender Zeitgenosse Michael Haydns erzählte, den Meister für jedes neue Graduale oder Offertorium mit einer Maß Wein — für das berühmte „Tres sunt" doch sicherlich mit drei? — aus dem Stiftskeller zu honoriren. Eine bettelhafte Entlohnung in der That und doch für den armen Künstler eine hoch willkommne, da er Vorliebe für dieß Getränk, aber bei seinem spärlichen Gehalt nicht die Mittel besaß, sich dasselbe, das nach Salzburg aus weiter Ferne kostspielig importirt werden muß, zu verschaffen. Ein paar Jahre vor seinem Tode schien sich seine Lage durch die Unterstützung seines mittlerweile zu Wohlstand gelangten Bruders und die Honorare für die im Auftrage des Kaiserhofes componirten zwei großen Messen bessern zu wollen, da ward der, gleich Mozart, zur fortwährenden Dürftigkeit hienieden verurtheilte Greis bei Gelegenheit der französischen Invasion gänzlich ausgeplündert, und starb bald darauf.

Freundschaft" gethan. Erinnert das nicht an jenen Franzosen, der an den ungeheuren Zahlen, mit denen die Astronomie bei Berechnung der Himmelskörper-Distanzen um sich wirft, Aergerniß nehmend, die Sache durch die Erklärung kurzweg abzuthun glaubte, die ganze Astronomie sei eitel Humbug, ein alter Herr habe sich „aus Langeweile" Zahlen erdacht und andere alte Herren haben sie ihm „aus Gefälligkeit" nachgesprochen.*)

Um zum Gegenstand zurückzukehren, möge hier schließlich noch die Berichtigung einer Stelle in den „Biographischen Skizzen über M. Haydn" ihren Platz finden, um so mehr, da sie sich auch als Citat in O. Jahns mit Recht gepriesenes Werk verirrt hat. Sie lautet: „Das trockene Kyrie eleison und Dona nobis pacem hat wohl keiner vor ihm so richtig bestimmt vorgetragen. Der Unfug hatte allgemein eingerissen, daß obige Worte nach einer Zeile im Adagio sogleich im lustigen Allegro und Vivace fortgesetzt wurden, und es war burlesk komisch, aber auch Ohr und Gefühl beleidigend anzuhören, wenn man Gott in seinen heiligen Tempeln in lustigen und tanzartigen Melodien um Erbarmen und den lieben Frieden anflehte. M. Haydn brach eine andere Bahn und trug die wichtigen Bitten mit Sehnsucht, Andacht und Würde vor."

Dieß Alles ist ein großer Irrthum. Auch in den Kyrie's der Messen M. Haydns kommen, wie bei unsern andern Meistern, die

---

*) Niemtschek, Mozarts erster, von O. Jahn als verläßlich befundener, Biograph erzählt: „Es war rührend, wenn Mozart von den beiden Haydn oder andern großen Meistern sprach; man glaubte nicht den allgewaltigen Genius, sondern einen ihrer begeistertsten Schüler zu hören."

In der trefflichen Biographie Schuberts von Kreisle, die so eben bei Gerold Sohn in Wien erschienen, findet sich aus einem Reisebriefe Schuberts folgende auf Michael Haydn bezügliche Stelle:

„Sein Monument — zu St. Peter in Salzburg — ist recht hübsch, nur steht es in einem abgelegenen Winkel; in der Urne befindet sich sein Haupt. Es wehe auf mich, dachte ich mir, dein ruhiger klarer Geist, du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar sein kann, so verehrt dich doch gewiß Niemand auf Erden so innig als ich. Eine schwere Thräne entfiel meinen Augen und wir gingen weiter."

Der Leser möge solche Beweise begeisterter Verehrung, die zwei solche Genien unserm Meister gezollt, mit dem Aufsatz von Marx über Michael Haydn in Schillings Lexicon der Tonkunst zusammenhalten und — urtheilen.

verschiedensten Tempi vom Largo bis zum Allegro und Vivace vor; so z. B. folgt bei den großen Messen St. Theresiae, St. Michaelis, bei der doppelchörigen hispanica auf Largo oder Adagio ein Allegro; die erste Missa St. Francisci — nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Kaisermesse — beginnt sogar gleich mit einem Allegro molto. Der Grund so verschiedener Auffassung ist das Dilemma, daß der, eine flehentliche Bitte enthaltende, Kyrie-Text ein langsames — und so hat es Beethoven in seiner C-Messe aufgefaßt — hingegen die Rücksicht auf den Charakter einer Missa solemnis ein bewegteres, mit den folgenden festlich gehaltenen Nummern mehr übereinstimmendes, Tempo erfordert. Man half sich, indem man gemeiniglich das Kyrie in zwei Stücke — bei Scarlatti und Lotti in mehr — zerbrach und ersteres einen langsamen, dem flehentlichen Texte — letzteres einen rascheren, der solemnen Hochmesse zukommenden Gang gehen ließ.

Dasselbe ist bei dem Dona der Fall, das man gleichfalls entweder lediglich den rührenden Worten gemäß — zwei wunderschöne Beispiele solcher mit dem Agnus in Eins verschmolzenen Dona finden sich in J. Haydns kleiner B-Messe und in einer kleinen Mozart'schen C-Messe — Köchel Nr. 258 — oder das man gleichfalls, der Solemnität entsprechend, pompöser, mit sanfteren Stellen gemischt, behandeln kann. J. Haydn hat hierin Muster geliefert, während die Dona in Mozarts letzten großen Messen zu den schwächsten Partien dieser Werke gehören.

Ueber Beethoven ist bereits so viel Widersprechendes, so viel, das des Lobes oder Tadels zu Viel oder zu Wenig enthielt, geschrieben worden, daß der Verfasser schlimmsten Falles nur riskirt, die Zahl dieser unglücklichen Exegeten um Einen zu vermehren, wenn er dieses Meisters Messe in C, die noch in den Bereich gegenwärtiger Schrift fällt, in Kürze bespricht. Jedenfalls wird derjenige, der sich einigermaßen auf dem Gebiete des Schönen umgesehen, zugeben müssen, daß der poetische Parnaß, gleich dem wirklichen, einen Doppelgipfel trägt, und die schöpferischen Genien, die dort hausen, naturgemäß in zwei Gruppen zerfallen, von denen die Eine innerhalb der Schönheit „eng gezogenen Kreis" die Andere, diesen durchbrechend, auch außer ihm das Ideal ihrer Kunst gesucht, und, weil

die eingeschlagene Richtung ihrer Natur entsprochen, auch gefunden. Raphael und Mozart, Michelangelo und Beethoven sind auf dem Gebiete der eigentlichen schönen Künste Hauptrepräsentanten dieser zwei Richtungen, obgleich unter manchen Einschränkungen, zu nennen, sintemalen jeder Vergleich, namentlich auf dem Gebiete der Kunst, zu hinken pflegt und die freien Schöpfungen solch großer Meister sich nicht so bequem classificiren und registriren lassen, wie die Natur in ihren drei Reichen. Solch ein überängstlicher Registrator wird daher auch in nicht geringer Verlegenheit sein, welcher der beiden obgenannten Classen von Geistesprodukten er dieses eigenthümliche Werk Beethovens zuschieben soll, das indem es die ausgetretenen Bahnen, wie sie seine Vorfahren, namentlich J. Haydn, in ihren solemnen Messen eingeschlagen, zu verfolgen scheint, dennoch andererseits weit über dieselben hinaus schreitet. Wer aber diese kirchliche Composition unbefangen auf sich wirken läßt, wird an dem Ernst, der Tiefe und Bedeutenheit der Auffassung, der Originalität der Darstellung, der Großheit und Noblesse der Formen den vollen Wiederschein der Geisteshoheit, des Seelenadels dieses als Künstler ebenso außerordentlichen, wie als Mensch achtungswerthen Tondichters finden, sich aber auch schwerlich über den, durch alle Genialität kaum zu verdeckenden, Mangel an Vertrautheit des Meisters mit den Grundbedingungen dieses schwierigen Faches täuschen können, das Beethoven, nachdem er bereits mehr als die Hälfte seiner Werke — 85 Nummern, aber kein einziges kirchliches darunter — geschrieben, plötzlich mit dieser Messe betreten, während seine großen Zeitgenossen und Rivalen auf diesem Gebiete, schon frühe durch stete Uebung damit vertraut gewesen und von minder gelungenen Versuchen stufenweise zu größeren und vollkommneren Schöpfungen naturgemäß aufgestiegen sind. Daß es ihm ohne solche Schulung und Vorbereitung dennoch gelungen, ein nicht bloß hochgeniales, sondern auch trotz mancher Verstöße zu kirchlichen Aufführungen sich eignendes Werk zu schaffen, ist nur ein Beweis mehr für die immense Begabung seines Urhebers.

Pfarrer Stein, den wir noch ferner als einen der entschiedensten Feinde der österreichischen Kirchenmusik kennen lernen werden, nergelt, wie vorauszusehen, auch an dieser Messe und Beethovens kirchlicher

Gesinnung überhaupt herum, den Beifall zum Vorwand nehmend, den dieser Meister einer freilich etwas wunderlichen Paraphrase des Meßtextes geschenkt hat.

Der Verfasser kann in diesem ganzen Vorgange nichts weiter finden, als daß Beethoven, ein aufrichtiger nur zuweilen allzurücksichtsloser Charakter, wie er war, hier als Künstler gerade und unverblümt es ausgesprochen, was gewiß noch jeder kirchliche Tonsetzer im Geheimen empfunden: Die Unzufriedenheit mit dem, der künstlerischen Gestaltung und Rundung so widerstrebenden Texte. Man urtheile selbst. Im Kyrie eine Art Noth- und Aufschrei aus 2, oder wenn man will, 4 Worten bestehend; im Gloria erst triumphirender Jubel, dann gerührter Dank, dann reuige Zerknirschung, dann wieder Jubel bunt durcheinander gewürfelt, im Credo hingegen ein monotones Abbeten des Glaubensbekenntnisses und auf diese 2 so langen Nummern wieder 4 andere von der knappesten Kürze folgend. Fürwahr, statt sich über unsere Tonsetzer lustig zu machen, hätte Stein eher die liebevolle Geduld und Hingebung bewundern sollen, mit der sie diesem planlos zusammengestellten Text und den Gesetzen ihrer Kunst zugleich gerecht zu werden, und die verschiedenen jeder einzelnen Textesstelle entsprechenden musikalischen Ausdrucksweisen zu einer harmonischen Gesammtwirkung zu verschmelzen gesucht haben.*)

Dieß führt auf naturgemäße Weise zu der oft aufgeworfenen, mit vielem Aufwand von Sophistik verneinten Frage: Ob die kirchliche Tonkunst bestimmte religiöse Empfindung ausdrücken, und Situationen und Zustände, wie die christlichen Maler mit Farben, durch Töne ausmalen dürfe?

Theoretisch ist es im Eingange mit stichhaltigen Gründen, wie der Verfasser glaubt, nachgewiesen worden, daß der christlichen Kunst

*) Wer z. B. die Collisionen kennt, in die J. Haydn in einigen Messen mit dem Texte des „Crucifixus“ gerieth, wo von der so rührend klagenden Melodie auch der Pontius Pilatus seinen Theil abkriegt, wird das Verfahren Beethovens in seiner C-Messe zwar bizarr aber nicht ganz ungerechtfertigt finden, wenn er diesen fremden Herrn, der ins Meßgebet hinein kommt, wie — der Pontius ins Credo, mit einigen piano und parlando gesprochenen Sechzehntelnoten rasch hinaus wirft und dann die, dem düsteren Texte entsprechende, Melodie wiederum aufnimmt.

im Gegensatze zur heidnischen dazu eben so Recht wie Pflicht zukomme. Daß bei den ältern italienischen Kirchen-Componisten, auf die man sich so häufig, aber schwerlich mit gutem Fuge zu steifen pflegt, nichts davon zu finden, lag weniger am Mangel an Willen als vielmehr an dem Unvermögen, bei der Entwicklungsstufe der damaligen Kunst und der Beschränktheit ihrer Mittel auch dieser Aufgabe der Kirchenmusik nachzukommen. Und dennoch, was anders als ein Versuch zur Tonmalerei, freilich noch sehr primitiver Art, ist es wenn A. Scarlatti, Lotti 2c. 2c. bei dem „Descendit de coelo“ ihre schweren Noten langsam die Skala herab, im „Ascendit“ hingegen wieder aufwärts klettern lassen? was anders als Tonmalerei, wenn der alte Kapellmeister Bono in seinem Offertorium, „Meditabor primum, tum levabo animam meam“ den ersten Satz in einer tiefen Tonlage nimmt, dann aber bei dem „Levabo“ plötzlich um mehrere Stufen höher und in einer helleren Tonart einsetzt? Man sieht, naturam expellas furca etc.

Mit Recht haben daher auch alle unsere großen Meister, denen man ja doch einige Einsicht in ihr Metier zutrauen dürfte, davon vollen Gebrauch gemacht; es hielte in der That auch schwer, bei dem Standpunkte der neueren Tonkunst, bei ihren reichen Mitteln und der Mannigfaltigkeit der Objekte, wie sie die Kirchentexte bilden, sich ganz davon zu enthalten, da ja, wie Vischer in seiner Aesthetik ganz richtig bemerkt, schon das Requiem als solches eine bestimmte dunklere Färbung, somit auch die auszudrückende Stimmung eine Art Tonmalerei voraussetzt.

Alles kommt bei diesem Ausmalen religiöser Empfindungen auf Maß und Ziel, vor allem aber darauf an, ob den Tonsetzer selbst wahrhaft religiöse Empfindung beseelt, die dann bei nur einiger Begabung sich wie von selbst in die entsprechenden melodiösen Formen kleidet; Formen, die, wenn auch zuweilen mit weltlichen Analogien zeigend, dennoch vom Zuhörer, der Unbefangenheit und Redlichkeit mitbringt, haarscharf von diesen zu unterscheiden sind.*)

*) Läßt sich auch nur ein Funken von Unbefangenheit und Redlichkeit in dem Verfahren Thibauts erkennen, wenn er ein Werk von der Bedeutenheit und dem Weltrufe des Mozart'schen Requiem mit folgendem Passus, der an Böswilligkeit wie an Albernheit seines Gleichen sucht, abfertigen zu dürfen glaubt? „So ist

Dasselbe gilt, um im Vorbeigehen dieß viel beschriene Thema, zu erwähnen, von den Gesangs- und Instrumental-Coloraturen die, was O. Jahn vom Contrapunkte sagt, auch an und für sich weder geistlich noch weltlich sind. In der Sixtinischen Kapelle spielt in der Charwoche mitten unter der alten, vielbewunderten italienischen Musik ein ungeheuerer Triller eine Rolle; von unsern Tonsetzern haben gerade die älteren, wie L. Hoffmann, Albrechtsberger, Mich. Haydn ꝛc. ꝛc. sich in ihrer arglosen treuherzigen Frömmigkeit nicht gescheut, einzelne Gesangssolos ihrer Messen mit concertanten Violin-, Oboe- ꝛc. ꝛc. Fiorituren wie mit Schlinggewächsen umranken zu lassen, während gerade Mozart und Beethoven, letzterer wenigstens in seiner C-Messe, diese Wucherblumen verschmäht; genau so wie auf einem verwandten Gebiete die Engel und Heiligen der ältern umbrischen Malerschule trotz des Ausdruckes der größten Frömmigkeit, der reinsten Unschuld und Demuth mit flatternden Bändern und Bändchen geputzt, wie Schäfer erscheinen, während

---

es von den blinden Anbetern Mozarts immer gut aufgenommen worden, daß die Musik in Mozarts Requiem zu den Worten: Liber scriptus proferetur, ungefähr! so lautet, wie in dessen Figaro die Musik zu den Worten der melancholischen Lustigmacherin: „Kleine Nadel". Allein welcher Gebildete möchte sich wohl bei Betrachtung des jüngsten Gerichtes an die kleine Nadel oder bei dem Scherz über die kleine Nadel an die Schrecken der ihm vielleicht bevorstehenden Hölle erinnern lassen."

Mit Recht ist unter den Gebildeten der Musikfreunde die Reminiscenzen-Jägerei noch anrüchiger und verpönter geworden, wie die Jagd auf verborgene Quintengänge, denn was klingt bei einer so unbegränzbaren, im eigentlichen Sinne des Wortes durch die Luft zerfließenden Kunst nicht alles mit und an? Nur ein paar Beispiele. Ein und dasselbe Thema hielten Mozart und Beethoven für geeignet, jener um sein Schäferspiel: Bastien und Bastienne — dieser um seine Heroica damit einzuleiten. Dem Mozart'schen Misericordias, dem Liede Beethovens: „Mit dem Rosenbande" wie seinem „Hymnus an die Freude" also Vorwürfen, die man sich nicht heterogener denken kann, liegt ein und derselbe, aber der verschiedenartigsten Auffassung und Verarbeitung fähige musikalische Gedanke zu Grunde; das erste Thema, der Dux der Kyriefuge in J. Haydns im Jahre 1799 componirten B Messe beginnt, wie absichtlich, genau so, wie jenes der Kyriefuge in Mozarts Requiem, und doch gestaltet sich im Verlaufe die Fuge bei Haydn zu einer, der Solemnität entsprechenden pompösen, bei Mozart zu einer von düsterer, dunklerer Färbung.

Raphael und Michelangelo mit richtigem Schönheitstakte es unterließen, ihre Kunst mit solchem Beiwerk zu zieren.

Bedenklicher sieht es auf kirchlichem Gebiete mit dem Ausmalen von äußern Situationen und Zuständen, der eigentlichen Tonmalerei, aus, wo vor der so nahe lockenden Gefahr unsre großen Meister nur das angeborne Anstands- und Schicklichkeitgefühl zu schützen — leider nicht immer zu schützen — vermochte. Hier auf diesem schwierigen Terrain, wo die Kritik so leicht in das Extrem des Rigorismus oder der Larität verfallen kann, dürfte sich vielleicht noch am ersten der Grundsatz erproben, nur jene Tonmalerei sei erlaubt, die erstlich keine mit dem kirchlichen Texte nicht zu verknüpfende Nebenvorstellungen in dem Zuhörer erweckt und die ferner so eingerichtet ist, daß sie ohne Zwang in das Tonstück im Gedanken hinein gelegt, aber eben so gut auch weggedacht werden kann, ohne daß die kirchliche Bedeutung oder der musikalische Sinn desselben dadurch eine Störung erleiden.

Beispiele von nah und ferne mögen diese Ansicht deutlicher zu machen suchen.

Wenn die Sprache König Lears, als er seine Tochter verflucht, ähnlich jener des zürnenden Achill Agamemnon gegenüber, momentan in Tautologien sich bewegt, so wird durch diese Meisterzüge der Gemüthszustand aufs höchste aufgeregter Menschen, die in den Kreis einer einzigen Idee gebannt, sich auf solche Weise auszudrücken pflegen, mit psychologischer Wahrheit geschildert, aber wer auch nicht darauf achtet, wird an diesen Stellen nichts Anstößiges, nichts, was den Contert des Drama oder Epos stört, zu erkennen vermögen. Man betrachte in Mozarts Requiem die Stelle: „Rogo supplex et acclinis“, deren erschütternde Gewalt weder Oulibicheff noch Jahn entgangen. Enharmonische Accorde, auf furchtbare Weise im Streichquartett zergliedert, gehen in eben solche ruhe- und hoffnungslose Septimen über und der lange grausige Choral schließt, nachdem sich die Violinen gespenstig, wie nach Rettung suchend, dreimal emporgehoben und wieder verzweifelnd in sich selbst zurückgesunken sind, dreimal mit einem Accord, dem sowohl im Sing- wie im Streichquartett die Terz mangelt. Das Bangen der im Todeskampfe ringenden Creatur ist in diesem wahren Eumeniden-Chore, durch eine

Accordenfolge „wie sie noch kein sterbliches Ohr vernommen", um Jahns Ausdruck zu gebrauchen — die Furcht vor Vernichtung ist durch das musikalische Nichts, einen seiner Terz ermangelnden Schlußaccord hier auf bewunderungswürdige Weise ausgedrückt, während auch mit Hinweglassung dieser moralischen Beziehungen ein bloßer Musiker vom Fach und Handwerk die Composition ganz regel- und kunstgerecht finden und sich vielleicht dabei gelegenheitlich noch erinnern wird, daß auch bei älteren Kirchencomponisten zuweilen ein Schlußaccord ohne Terz, freilich in keiner so genialen Anwendung wie hier, vorzukommen pflegt. Mich. Haydn läßt in seinem „Tres sunt qui testimonium dant in coelo" nicht bloß die Eingangsfuge, sondern alle übrigen, in dieß Oratorium verwobenen, Themen auf eine ganz eigenthümliche, feierlich ruhige Weise, ohne alle stärkere Accentuirung, in leidenschaftsloser Hoheit und Majestät an dem Hörer vorüber schreiten und drückt dadurch äußerst glücklich das Wesen seiner dreieinigen Gottheit aus, die über dem, durch keinen Wellenschlag bewegten, Ocean der Ewigkeit schwebt. Doch abgesehen davon, wird jeder Chorregent in diesem Offertorium, wie in allen übrigen des Meisters, eine treffliche, im ächten Kirchenstyle gehaltene, Composition erkennen.

Wenn hingegen Schiller am Schlusse seines Tell, dem Geschichtsschreiber der Schweiz, Johannes Müller, ein, freilich verdeckt genug angebrachtes, Compliment macht, so ruft es sicherlich in dem Zuhörer, der darum weiß, allerhand Nebenideen aus neuester Zeit über diesen berühmten Historiographen und Sekretär beim schwelgerischen König von Westphalen hervor, ganz geeignet momentan unsern Antheil an dem alten Wilhelm Tell und seinem Söhnlein zu stören. In der „Nelson-Messe" läßt J. Haydn im Benediktus einen Trompeter mit der Botschaft des Seesieges bei Trafalgar einreiten. Freilich gebraucht er die Finesse, Trompeten und Pauken schon vor der charakteristischen Stelle mit den gewöhnlichen banalen Figuren eintreten und dadurch die, nun unmittelbar folgenden, Trompeten-Triolen etwas abschwächen zu lassen, aber, der darum weiß, sieht und hört trotzdem den Trompeter einreiten, nicht in die Residenz, sondern — in die Kirche. Aus demselben Grunde ist in Mozarts Messe, Koechel nr. 237, das Incarnatus verwerflich, weil die weichliche Siciliana,

durch die der Meister die mysteriöse Nacht der Geburt versinnlichen will, allzusehr den Tanz statt des heiligen Textes durchschimmern läßt. Im Dona der C-Messe Beethovens wird, nachdem sehnsuchtsvolle, wenngleich höchst bescheiden gehaltene, Töne des Horns, die den flehentlichen Gesang begleiten, den erlangten Frieden nach erlangter Sündenvergebung bereits zu verkünden schienen, der Horizont plötzlich wieder dunkler und dunkler, eine schwarze Wetterwolke schwebt heran, ein furchtbarer Donnerschlag — und zerschmettert liegt der frevle Spötter und Gottesläugner am Boden, die übrigen Gläubigen aber auf den Knieen, vor Schreck und Entsetzen kaum mehr im Stande in kurzen abgebrochenen Sechzehntel-Noten ihr: „Miserere! Miserere!“ herauszustoßen; aber das Verbrechen ist gesühnt, der Himmel versöhnt, das Dona und die sanften Hornklänge beginnen aufs neue und nun ohne Unterbrechung bis ans Ende. Hier geht offenbar die Tonmalerei in eine, zum kirchlichen Texte in keiner Beziehung mehr stehende, theatralische Effekthascherei und zwar der schlimmsten Art über, da sie durch ein Uebermaß der Bezeichnung, fast das Gegentheil der Absicht — hier statt der tragischen eine nahezu komische Wirkung hervorbringt.

Es war vielleicht, wenn auch unparteiisch, doch unklug, solch einzelne grelle Unvollkommenheiten unsrer großen Kirchencomponisten, die sogar noch ansehnlich vermehrt werden könnten, vor den Augen katholischer und protestantischer Puristen und Eiferer bloßzulegen. Sie werden mit Freudengeschrei darüber herfallen, nur daß sich unter ihr consonirendes Halloh eine Dissonanz mischen dürfte, die ihnen zuruft: „Seid denn *ihr* vollkommen? sind es *eure Confessionen*? waren es die *Menschen*, die ihr als Bannerträger eurer religiösen Ueberzeugungen, und zum Theil mit vollem Rechte, hochverehrt? Denkt an Luthers Bornirtheit, mit der er eine, im Brotkasten knuspernde, Maus für den leibhaftigen Teufel genommen, an Calvins Grausamkeit, mit der er Servets Scheiterhaufen geschürt, denkt an Gregor den „Großen“, wie er durch schamlose Kriecherei vor Kaiser Phokas, dem bluttriefenden Mörder, sein in Ehren grau gewordenes Haupt und die Krone zugleich, die er trug, geschändet!“

Der Mäßigung und Duldung Beflissene aber — und solche Käutze muß es doch sicherlich selbst in unsern tobsüchtigen Tagen

noch allenthalben geben — werden dem Verfasser zugestehen, daß man auf dem Gebiete der Kunstgeschichte gerade bei den größten Geistern zuweilen ein Auge — auf jenem der Kirchengeschichte mitunter zwei — zudrücken müsse, aber auch zugestehen, daß durch solche Verirrungen Einzelner weder Religion noch Kunst — so gewaltige Faktoren sind diese — sonderlich Schaden genommen.

Wir kehren nach dieser Digression zu unsern Kirchencomponisten, zu jenen Meistern zweiten Ranges zurück, die mit unsern obbenannten vier Koryphäen entweder gleichzeitig oder kurze Zeit vor oder nach ihnen gelebt. Doch die große Zahl derselben, sowie der Umstand, daß ihre Werke, wenngleich viele vortreffliche darunter, nicht jenen Stempel prägnanter Originalität und individueller Färbung tragen, um gleich den vier obigen Meistern wenigstens in kurzen Umrissen als Menschen und Künstler dem Leser vorgeführt zu werden, lassen, soll das Büchlein nicht zum Buche werden, kaum etwas anderes übrig, als einige Andeutungen über die Werthschätzung zu geben, die diese Kirchencomponisten bei jenen Großmeistern gefunden. Aus dieser Art von Empfehlungsbriefen — und der Verfasser kennt keine beredteren — mag sich dann der Leser, wenn er ihre Werke nicht kennt, mindestens im Allgemeinen ein Urtheil über sie bilden.

Die Messen von Pasterwitz setzte sich Mich. Haydn eigenhändig in Partitur, um Werke, die er bewunderte, besser studieren zu können*).

---

*) Der Verfasser dankt der zuvorkommenden Güte des gegenwärtigen Herrn Chorregenten zu Kremsmünster, P. Max Kerschbauer nähere Nachrichten über diesen merkwürdigen, als Mensch, Gelehrter und Künstler gleich anziehenden und doch selbst in Oesterreich so wenig gekannten Benediktiner, der aus einem adelichen Hause entsprossen, auf Reisen durch Europa zum Weltmann gebildet, als Mensch durch die Reinheit seiner Sitten und die Liebenswürdigkeit seines Charakters die Freundschaft der ausgezeichnetsten Köpfe Oesterreichs, als Mann der Wissenschaft die Aufmerksamkeit eines Sonnenfels und Berliner und Göttinger Gelehrten sich erworben, als Kirchencompositeur nicht bloß, wie erwähnt, von M. Haydn, sondern auch von Mozart, Albrechtsberger, Salieri, die ihn als er nach Wien übersiedelte, mit offenen Armen empfingen, höchlichst geschätzt ward und der unter einem vielbewegten Leben innerhalb und außerhalb seines Stiftes noch Zeit gefunden, nicht bloß eine große Zahl tüchtiger Schüler im Kirchenfache zu bilden, sondern auch über 200 Kirchencompositionen, die Advent- und Passionsarien nicht einmal gerechnet, zu hinterlassen. Diese wichtige Verlassenschaft gesammelt, ge-

Als Mozart die österreichische Kirchenmusik gegen seinen Freund Doles in Leipzig herausstrich, erwähnte er auch Gaßmanns und des gefaßten Vorsatzes, dessen Kirchenwerke, wenn er wieder nach Hause komme, fleißig zu studiren; ein Autor, der einem Meister wie Mozart zum Studium dient, muß, so mag der Leser und wohl mit Recht schließen, nichts alltägliches sein. Durch Leopold Hoffmanns Tod war die Chorregentenstelle an der Wiener Metropolitankirche erledigt worden; Mozart hatte um sie competirt, da sank er auf jenes Krankenbett, das er in richtiger Ahnung gleich als Sterbebett bezeichnet hatte. Wenige Stunden vor seinem Tode trug er seiner Frau auf, diesen so lange zu verheimlichen bis hievon Albrechtsberger benachrichtigt, damit er um jene Stelle sich bewerbe; denn, fügt er hinzu, „diesem Manne gebührt sie von Gott und Rechtswegen". Aus dieses strengen Theoretikers, aber auch ideenreichen Praktikers, Schule ging wieder, wie einst aus jener des Joh. Jos. Fux, eine lange Reihe

---

ordnet und vor Zersplitterung beschützt zu haben, ist das dankbar und öffentlich anzuerkennende Verdienst des oberwähnten Hrn. Chorregenten Kerschbauer.

Ein kleiner Irrthum sei bei dieser Gelegenheit berichtigt. Die Musiklexica und auch O. Jahn nennen Süßmair einen Schüler von Pasterwitz. Wie aber die Rotula, eine Art Currende, die den Nekrolog eines verblichenen Ordensbruders enthaltend an die affilirten Stifte versandt zu werden pflegt, ausdrücklich besagt, war Süßmairs Lehrer, und nicht er selbst, ein Schüler dieses trefflichen Tonsetzers.

Einen andern tüchtigen Kirchencomponisten besaß Kremsmünster an P. Günther Kronberger, dessen Todten-Vesper noch alljährlich daselbst am Vorabende des 11. Decembers zum Gedächtnisse des Ordensstifters, als ein ausgezeichnetes Werk mit Vorliebe aufgeführt wird, und der unter andern auch M. Haydns Requiem-Fragment, bei dessen „Tuba mirum" jenen der Tod überraschte, zu ergänzen unternommen. Wer die Großartigkeit in der Anlage dieses Werkes, das nach M. Haydns eignem Geständnisse ein Rivale des Mozart'schen werden sollte, einigermaßen kennt, wird die Kühnheit eines solchen Unternehmens zu würdigen wissen, aber auch zugeben, daß schon der bloße Versuch, sich an einen solchen Meister heranzuwagen, selbst wenn er, was wahrscheinlich, kaum mehr als annähernd geglückt sein sollte, einen gewiß nicht alltäglichen Verein von Talent und Wissen bei einem Tonsetzer voraussetzt, dessen Kirchencompositionen doch gegenwärtig, gleich jenen von Pasterwitz kaum über die Schwelle seines Klosters hinaus bekannt sind.

Dieß Beispiel Kremsmünsters steht sicherlich nicht isolirt und ist nur ein Fingerzeig mehr, welche Schätze für dereinstige Forscher auf dem Gebiete der österreichischen Kirchenmusik harren.

trefflicher Componisten, auf weltlichem und kirchlichem Gebiete, die sich bis zu Beethoven und Schubert herauf fortzieht, hervor.

Fürwahr, es war eine herrliche, große, für Oesterreich wohl nie mehr wiederkehrende Zeit, die Periode von jenem kaiserlichen Kapellmeister Fux bis zu den eben genannten zwei Heroen herauf! Eines jener goldnen Zeitalter der Kunst, wie es dem Menschengeschlechte so äußerst selten, nur in ungeheuren Zeitdistanzen, vom Geschicke gegönnt wird. Die Tonkunst war kein Naschwerk für blasirte übersättigte Mägen, sie war bei Hohen und Niederen zu einem Bedürfniß des Herzens, fast zu einer Art religiösen Cultus geworden. Kaiser musizirten und componirten, Prinzen und Prinzessinen wirkten bei Musikproduktionen in der Hofburg — Fürsten und Grafen, wie Rasumovsky, Lamberg, Fuchs bei jenem des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt persönlich mit, in Klöstern und Städten fand die Kirchenmusik ihre eifrigsten Pfleger, ja häufig selbst in unscheinbaren Markflecken und Dörfern würdige Vertreter — wir erinnern beispielshalber nur an den bekannten, trefflichen Kirchencomponisten Rieder, simplen Schulmeister im Markte Berchtoldsdorf bei Wien — in der Residenz aber selbst bildeten sich mitten unter einer im Ganzen ziemlich cruden Bevölkerung zahlreiche Oasen ächter, ungeschminkter Humanität und Cultur, jener edlen, von Jahn mit sichtlicher Liebe, geschilderten Kreise, die die Familien Thun, Jacquin, Greiner, Martinez, Kreß, Spielmann 2c. um sich versammelten und wo alles, was gut und schön, vor allem aber die Tonkunst die reinste, begeistertste Verehrung gefunden. Hervorgegangen aus dieser Zeitströmung und getragen und gehoben von ihr, wirkten und schufen unsre großen Meister. Wo ist ein Fach ihrer Kunst: Oratorium, Oper, Symphonie, Concert, Quartett 2c. bis zur Sonate und dem Liede herab, in dem nicht von ihnen ewige Musterwerke für alle Zeiten geschaffen worden? Wo ist aber auch auf kirchlichem Gebiete ein Fach, das nicht von diesen Koryphäen und anderen Meistern, von denen wir oben nur die kleinste Zahl namhaft gemacht, mit Werken in fast unübersehbarer Menge, und den bewunderungswürdigsten darunter, geschmückt worden wäre?

Ja, diese Werke, wie die Aussprüche selbst, die diese großen Meister und zugleich Kenner, wie keine andern, über ihre Leistungen

gegenseitig gethan, bezeugen es für jeden, der nicht um Parteizwecke willen Augen und Ohren verschließt, daß auch auf kirchlichem Gebiete hier die Tonkunst im schönen Style, wie einst unter Palästrina im erhabenen, ihre Vollendung gefeiert; eine Vollendung, wie sie in dieser Art erst jetzt, durch das merkwürdige auch in andern Zweigen beobachtete Zusammentreffen der größten Genies mit der ihrer Culmination sich nähernden, all ihrer reichen Mittel endlich bewußt gewordenen Kunst, möglich gewesen; es bezeugen es unter Andern auch zwei Autoritäten, deren Verdikt dem deutschen Publikum wohl mehr als jenes des Verfassers, eines unbekannten, auf publicistischem Felde weder berühmten noch berüchtigten, Mannes imponiren dürfte.

Vischer sagt in seiner Aesthetik vom schönen Styl:

„Der schöne Styl ist der freie, Anmuth, Reiz und Effekt nie einseitig erstrebende, auf Ausdruck bedachte, aber ihn von einseitigem, gefühligem Sichvordrängen zurückhaltende, gemüthreiche aber nicht sentimentalisirende, das Charakteristische, Individuelle, Naturalistische mit dem reinen Duft gehobener Idealität umgebende, auch die strengen Formen mit Abstreifung ihrer abstrakten Regelmäßigkeit frei in sich verarbeitende Styl, der nichts, was die Musik an Formen und Mitteln bietet, verschmäht, eben so aber auch Alles zu, in sich abgerundeter, klarer Einheit zusammenfaßt. Er befriedigt zwar für sich allein nicht alle Anforderungen, da man das Hohe und Ideale nicht bloß als Element, sondern in eigener selbstständiger Ausprägung vernehmen will, aber er ist der Gipfel des musikalischen Styls durch seine Universalität, durch seine allseitige Vollendung."

Helmholtz fixirt in seinem Werke: „Ueber Tonempfindungen" den Werth der neuern Musik auf folgende Weise:

„In der That, die Art wie das Tonmaterial der Musik jetzt für den künstlerischen Gebrauch zurecht gemacht, ist an sich schon ein bewunderungswürdiges Kunstwerk, an welchen die Erfahrung, der Scharfsinn und der künstlerische Geschmack der europäischen Nationen seit Terpander und Pythagoras nun dritthalb Jahrtausende gearbeitet haben. Mit diesem Tonsysteme, welches großen Reichthum von Formen bei festgeschlossener künstlerischer Consequenz zuließ, ist es nun möglich geworden, Kunstwerke zu schaffen, viel größer an Umfang, viel reicher in Formen und Stimmen, viel energischer im

Ausdrucke, als es irgend eine vorausgegangene Zeit producirен konnte, und wir sind daher gar nicht geneigt mit den modernen Musikern zu rechten, wenn sie es für das vorzüglichste von Allen erklären; nur dürfen sie nicht vergessen, daß neben diesem Systeme und vor ihm andere aus anderen Prinzipien entwickelt worden sind, in deren jedem gewisse beschränkte Aufgaben der Kunst so gelöst worden sind, daß auch da der höchste Grad künstlerischer Schönheit entwickelt wurde."

Sollte es also wirklich dahin kommen, wozu man leider in einigen Erzdiöcesen am Rhein, in Schlesien und Böhmen bereits den Anfang gemacht, daß die katholische Hierarchie diesen ganzen edlen Zweig mit dem Interdikt belegt, auf das Geschrei vieler katholischer und protestantischer Idioten und Schreihälse lieber horchend als auf das Urtheil weniger, aber großer Künstler und gründlicher Forscher, von welch letzteren wir so eben zwei namhaft gemacht, dann fürwahr wäre die Braut Christi, mit pflichtschuldigster Aufrichtigkeit sei's gesagt, unter den sieben thörichten Jungfrauen die thörichtste zu nennen, indem sie einen herrlichen Schmuck voll der kostbarsten Juwelen, den ihr die trefflichsten Meister aufs Haupt gesetzt, von sich und in den Koth warf, weil ein oder der andere Stein nicht ganz die gehörige Fassung, vielleicht auch hie und da einen kleinen Flecken hatte!

Von den Gegnern der österreichischen Kirchenmusik und ihren Einwürfen.

Als der Verfasser dieser Schrift sie zu schreiben sich anschickte, täuschte er sich keinen Augenblick über das Gewagte seines Unternehmens.

Weit muß es in der That gekommen sein, wenn bereits einer der Gegner triumphirend auszurufen vermochte: „Daß es kaum mehr einen Gebildeten geben dürfte, der öffentlich für eine schon abgeurtheilte Sache wie die österreichische Kirchenmusik noch aufzutreten wage."

Und wirklich, wohin der Verfasser auch horchte, tönte ihm, mit wenigen Ausnahmen noch selbstständig auf eignen Füßen Stehender, ein mündliches Crucifige! eben so im Chorus entgegen, wie er es schriftlich, er mochte norddeutsche oder Wiener Blätter, musikalische oder klerikale Journale aufschlagen, schwarz auf weiß zu finden gewiß war.

Aber gerade der grelle Gegensatz zwischen der innersten Ueberzeugung des Verfassers von der Berechtigung der österreichischen Kirchenmusik im Allgemeinen nicht minder, wie von der hohen Vortrefflichkeit einzelner Schöpfungen in ihr und der Geringschätzung, ja Verachtung, die man ihr jetzt systematisch zu Theil werden läßt, gab seinem Streben erst neuen Impuls; es reizte ihn den geheimen Grundursachen eines merkwürdigen, pathologischen Phänomens nachzuspüren, das als Zeichen der Zeit selbst für den künftigen Geschichtschreiber nicht ohne Interesse sein dürfte.

Mannigfache Umstände vereinten sich, ein solches Resultat herbeizuführen.

Eines der Grundübel lag darin, daß wir Oesterreicher, seit lange bemüßigt und daher auch schon gewohnt sind, unsern geistig-literarischen Bedarf, namentlich was wissenschaftliche Kunstkritik betrifft, aus dem protestantischen Norden zu beziehen. Der selige Kaiser Franz und sein Minister gaben nicht viel auf „Lesen und Schreiben", namentlich blieb der Oesterreicher in der Handhabung seiner deutschen Muttersprache zurück. Latein und Griechisch ward nothdürftig gelehrt, was die deutsche Sprache betraf, mochte man vielleicht denken, wie jener komische Kauz bei Shakespeare: „Lesen und Schreiben kommt von der Natur" und ließ es bewenden. Diese aus Mangel an frühester Uebung entstandene Ungelenkigkeit in Führung der Feder, die Scham, diese Ungelenkigkeit zur Schau zu tragen, hielt manchen Gelehrten voll gediegenen Wissens — und es hat deren zu allen Zeiten in Oesterreich gegeben — begreiflicherweise ab, der für ihn doppelt schwierigen Laufbahn eines Schriftstellers sich zuzuwenden, ein Uebelstand der insbesondere dann grell hervortreten mußte, wenn es galt spezifisch österreichische Angelegenheiten zu vertreten.

Eine weitere Folge des geistigen Druckes, den das Metternich'sche System, trotz seines unläugbaren Verdienstes um einen mehr als

dreißigjährigen Weltfrieden, nicht bloß auf Oesterreich auch mittelbar selbst auf Deutschland ausgeübt, zeigte sich darin, daß man dort, wie um sich zu rächen, mit dem Namen: „Oesterreicherthum" allmählich einen gehässigen Nebenbegriff von tiefer geistiger Verkommenheit bei vorherrschender Richtung auf üppigen Genuß materieller Freuden zu verbinden liebte; namentlich galt dieß von Wien und den Musikern, die in diesem Capua lebten oder gelebt hatten. Wie sollten letztere, so schloß man scheinbar folgerichtig, bei so lockeren Sitten, trotz der Herrlichkeit ihrer Leistungen auf weltlichem Gebiete, auch auf dem ernsten, religiösen etwas der Religion wahrhaft Würdiges zu Stande gebracht haben? Ansichten, die um so leichter Eingang im nördlichen Deutschland finden mußten, da der Protestantismus bei so manchen Vorzügen ohnedieß an dem Uebelstande krankt, daß er seine Bekenner gar so leicht mit einer Art Selbstvergötterung erfüllt, die sie verleitet über, ihnen und ihrem Cultus fremde Zustände die oberflächlichsten, lächerlichsten oder kränkendsten Urtheile zu fällen, ein nie versiegender Quell für süddeutsche Karikaturblätter, aus dem nur zu fleißig geschöpft ward.*)

Um billig zu sein, darf übrigens auch nicht unerwogen bleiben, daß der Protestantismus in seinem Cultus Einfachheit liebt, daß der Norden kühler fühlt und sich schon dadurch zu den ernsteren, einfacheren Formen der altitalienischen Kirchenmusik mehr hingezogen, zur Pflege derselben in Privat- und öffentlichen Produktionen mehr angeregt sich fühlen mußte als zu der lebhafteren, ausdrucksvolleren, durch Anwendung aller Mittel einer vorgeschrittenen Kunst weit

---

*) Hier ein Pröbchen. Alberti, Schulrath in Königsberg, ein sonst nichts weniger als überspannter Kopf, hat in seinem Schriftchen: „Ueber Raphael und Mozart", da, wo er die vermeintliche Liederlichkeit des Letzteren entschuldigen zu müssen glaubt, folgenden Passus: „Wenn Mozart, als naiver Katholik auf dem Standpunkt des Glaubens an die Unfehlbarkeit der kirchlichen Absolution stehend, bei der Leichtigkeit diese zu erhalten, über etwanige Gewissensbedenken nur zu leicht beruhigt werden mußte, darf man ihn, den Künstler, darum lieblos richten? Dürfen wir den Maßstab sittlicher Strenge, wie ihn nur der evangelische Christ kennt, an ihn anlegen?"

Wir danken im Namen der Millionen Katholiken der Monarchie für dieß Compliment, der übrige Rest, der in Deutschland, Polen, Italien, Frankreich, Spanien haust, wird sich hoffentlich insbesondere bei dem Herrn Schulrath bedanken.

complicirteren österreichischen, vorausgesetzt, daß ihm diese in jenem Umfange bekannt gewesen, wie es zur gerechten Würdigung unerläßlich erscheint.

Das war sie aber nicht. Es ist notorisch, daß selbst die ersten Wortführer der Gegenpartei auf eine gründliche und umfassende Weise nicht einmal die Werke unserer Altmeister in diesem Fache und von den Talenten zweiten und dritten Ranges, deren Kenntniß doch auch nöthig, um sich einen Begriff von den Leistungen und somit dem Werth dieser ganzen großen Schule zu bilden, kaum mehr als dem Namen nach gekannt haben.*)

Und da leider unsere große Trias nicht wie die großen Meister der italienischen Malerei mit einer compakten Masse von Meisterwerken ihren Beruf zu diesem Fache bekundeten, sondern die zur Menge ihrer übrigen Schöpfungen kleine Zahl ihrer Kirchenwerke fast den Anschein gewinnen ließ, als hätten sie in dieser Gattung nur dilettirt, während Norddeutschland gerade auf religiösem Gebiete eine große Zahl wahrer Muster- und Meisterwerke besaß, die seinerseits wieder der Süden bis fast auf die neueste Zeit ungerechterweise vernachlässigt hatte**), so begreift sich auch in dieser Hinsicht die

---

*) Um sich zu überzeugen, auf welche musikalische Dokumente und Urkunden gestützt, der Rechtslehrer von Heidelberg ein eben so entschiedenes wie ungünstiges Urtheil über unsere österreichische Kirchenmusik fällen zu müssen geglaubt, hatte sich der Verfasser den gedruckten Katalog der großen, an 700 Nummern enthaltenden, Musikaliensammlung Thibauts, die nun in München aufbewahrt wird, zu verschaffen gesucht und traute seinen Augen kaum, als er, denselben durchmusternd, den dürftigen Bettel gewahrte, der an der Seite einer wirklich herrlichen Collektion von den großen italienischen und niederländischen Componisten, so wie von Bachs und Händels kirchlichen Werken unsre österreichische Schule repräsentiren sollte. Von den älteren Meistern, wie Hoffmann, Gaßmann, Albrechtsberger, Abbé Stadler ꝛc. keine Spur, daher natürlich auch von den Neueren nicht; selbst von Fux nur ein einzelnes Kyrie aus dessen Gradus ad Parnassum; von J. Haydn keine einzige Messe, so wenig wie von seinem Bruder, der nur durch sein Requiem und einige Offertorien vertreten war; von Mozart gleichfalls nur das Requiem, Misericordias, Ave verum und ein paar zu Cantaten verballhornte Fragmente seiner Messen — in Allem also in der, aus 700 Kirchencompositionen bestehenden Sammlung kaum ein Dutzend österreichische Werke vorhanden.

**) Durch diese an Verschollenheit gränzende Vernachlässigung, die zu Thibauts Zeit auf den herrlichen Werken S. Bachs und Händels, nicht minder wie auf

von Leidenschaft und Gehässigkeit, von landsmannschaftlicher Parteisucht und Kameraderie nicht frei zu sprechende Opposition des protestantischen Deutschland gegen unsere Kirchenmusik.

Daß mit diesen protestantischen Stimmen katholische Chorus machten oder ihnen, wenn vom Gegentheile überzeugt, nicht entgegen traten, ist freilich betrübend genug und namentlich die Rolle, die Wien hiebei spielt, nichts weniger als erbaulich. Aber zu der bereits erwähnten Abneigung des Oesterreichers gegen Schriftstellerei und der leidigen, durch jahrhundertjährige Bevormundung eingewurzelte Gewohnheit, Alles von der Regierung, nichts von sich zu erwarten, gesellte sich noch die, für Wien so charakteristische Charakterlosigkeit dieser Residenz, die den Mittel- und Knotenpunkt der verschiedenartigsten Völker bildend, weder rein deutsch noch stocköstereichisch, gleichsam eine Art neutralen Tanzbodens und Tummelplatzes für alle möglichen Bestrebungen darstellt und dadurch trotz ihrer sonstigen geselligen Vorzüge wenig geeignet sich zeigt, das Interesse ihrer großen Musiker, ihren einzigen wahren Stolz, mit Entschiedenheit wahrzunehmen und die Ehre derselben zu vertheidigen.

Um andererseits auch der strengkatholischen Richtung gegenüber Gerechtigkeit zu üben, so ist nicht zu läugnen, daß in der Kirchenmusik Mißbräuche und Ausartungen in letzterer Zeit sich eingeschlichen, die um so greller und anstößiger auffallen mußten, je mehr der katholische Klerus in der Gegenwart, gestachelt durch fortwährende Angriffe, auch seinerseits zu erneueter Energie sich aufgerafft und das

---

jenen der ältern Italiener lastete, während die Kirchenwerke der Haydn-Mozart'schen Periode gerade recht in Schwang kamen, ist dieses Autors Verbitterung zu erklären und theilweise auch zu entschuldigen, mit der er, nun auch seinerseits der ungerechtesten Einseitigkeit verfallend, seine nur zu berühmt gewordene Abhandlung „Ueber Reinheit der Tonkunst" geschrieben; eine Schrift, die, wie wenige, zugleich des Guten und Ueblen so viel gestiftet, indem sie die Aufmerksamkeit der Welt auf jene großen älteren deutschen und italienischen Meister wieder hingelenkt, andererseits aber nur zu reichliches Wasser auf die ultramontanen Mühlen, die mit seinen Invektiven gegen unsere österreichschen Kirchencomponisten recht gut zu mahlen verstanden, zugeführt hat; niemand wird von ihnen fleißiger, meist mit denselben Worten citirt wie Vater Thibaut. Siehe beispielshalber die Schrift des eben Genannten. 4. Auflage, Seite 59 und Neumaiers Geschichte der christlichen Kunst, Seite 399.

im Grunde sehr löbliche Bestreben gezeigt hat, statt der früheren laxeren Observanz es in Allem, auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik, wieder ernster zu nehmen. Wenn man auch da im heiligen Eifer wieder zu weit ging, liegt dieß zwar in der menschlichen Natur und der Erfahrung aller Zeiten, ändert aber nichts an dem gestifteten Unheil, denn um ein wahres Wort unsers Grillparzer zu gebrauchen: „Wer über das Ziel hinausgeht, ist von demselben eben so entfernt, als wer es nicht erreicht."

Daß übrigens manchen dieser klerikalen Demonstrationen noch ganz andere Ziele als die bloße Reform der Kirchenmusik vorgeschwebt, dürfte hier keine überflüssige Bemerkung, wenngleich für denjenigen keine neue sein, der da glaubt, daß die Devise der Parteifahne, die man dem Volke vorträgt, wesentlich verschieden von jener lauten dürfte, die die verborgenen Lenker und Leiter all dieser Turn-, Severinus- und Arbeitervereine, und wie sie sonst heißen mögen, in der geheimen Bundeslade aufbewahren.

Die Tendenz all dieser Parteimanöver, Prinzipien, von denen sie ausgehen, in starrer Consequenz bis auf die Spitze und zur unversöhnlichsten Gegensätzlichkeit zu treiben, muß schließlich als einer der wichtigsten Faktoren in diesem fanatischen Kampfe gegen Alles, was bisher auf dem Gebiete christlicher Kunst als groß und schön gegolten, angesehen werden; denn nur in einer Zeitperiode wie die unsere, wo die in Berlin tagenden Arbeitervereine ein Pereat den Gebildeten, die in Tübingen versammelten Zukunftsmusiker hingegen ein Lebehoch der Dissonanz öffentlich ausbrachten, und auf allen Gebieten der Kunst nur zu sehr ein Bestreben hervortritt, Viktor Hugos Ausspruch: „Das Häßliche ist das Schöne" zu realisiren, nur in einer solchen Zeit war auch der tolle Versuch möglich, Genien wie Raphael und Michelangelo, Dürer und Holbein, Bach und Händel, Haydn, Mozart und Beethoven aus der Gemeinschaft der Gläubigen zu exiliren.

Alle diese Auseinandersetzungen werden wohl hinreichen, um die sonst unbegreifliche plötzliche Coalition gegen die österreichische Kirchenmusik zu erklären. Respektabel durch seine Masse ist der Phalanx immerhin, ob auch durch die Elemente, die ihn bilden, möge der Leser entscheiden.

Aus ihm ragen als Bannerträger Thibaut, weiland Rechtslehrer zu Heidelberg, und Stein, Pfarrer zu St. Ursula in Köln weitaus durch Bedeutung und Einfluß, aber auch durch die krasseste Einseitigkeit hervor, jener in Behauptung des protestantischen, dieser des ultramontanen Standpunktes. Zur Charakteristik von Beiden genüge der Zug, daß jener sich den Zweck der Kirchenmusik gleichsam als eine Art Einleitung und Vorbereitung auf die Predigt vorstellt, dieser hingegen mit dürren Worten es ausspricht, auf diesem Gebiete habe die Kirche und der Klerus allein zu befehlen, der Künstler nur zu gehorchen.

Schwerer jedoch als der Vorwurf der Einseitigkeit, die doch noch allenfalls den Vortheil bietet, daß sie den Avers oder den Revers der Münze erschöpfend zu beleuchten dient, lastet jener auf ihnen, daß sie zur Durchführung ihrer Ansichten Mittel und Mittelchen nicht verschmäht, die dem katholischen Priester so wenig wie dem der Themis gut zu Gesichte stehen. „In der That, das kann man doch nimmer ehrlich fechten heißen!“ würde Onkel Toby wie im Tristan Shandy wieder ausrufen, so sehr spielen bei diesen Beiden und allen Uebrigen mitten unter Wahrem und Beherzigungswerthen auch Verdächtigung, Verläumdung, Unwissenheit gerade der wichtigsten Momente, Entstellung, Uebertreibung oder Verschweigung constatirter Thatsachen eine Rolle.*) Ist es ein Wunder, wenn mittelst eines, mit so un-

---

*) Nur ein Beispiel. Die verschiedenen über J. Haydn erschienenen Schriften schleppen sich meist mit einer, von Maler Dies mitgetheilten, Anekdote über das Agnus der sogenannten Schöpfungsmesse, Messe nr. IV. der in Leipzig im Stiche erschienenen. Sie lautet dahin, daß Haydn „in Erwägung, daß der unendliche Gott seines endlichen Geschöpfes sich gewiß erbarmen werde“ plötzlich während der Composition dieses Musikstückes von einer solchen Freudigkeit befallen worden, „daß er seinem fröhlichen Gemüthe Luft machte und das „Miserere“ mit Allegro überschrieb“, wie die Worte des Maler Dies lauten.

Pfarrer Stein läßt sich dieß natürlich nicht entgehen und ruft — pag. 96 seiner Schrift — aus: „Also an nichts anderes hat Haydn beim Agnus Dei gedacht als an „die Gottheit“! Er denkt nicht an das Lamm, das für uns geschlachtet ward, er denkt nur an den unendlichen Gott!“

Hätte der hochwürdige Herr nicht besser gethan, die Augen, statt sie zu verdrehen, lieber zu dem zu gebrauchen, wozu der Schöpfer sie uns gegeben; im vorliegenden Fall, um die funfzehn Messen J. Haydns durchzusehen, wo er ge-

verzeihlichem Leichtsinne aufgestellten, unkritischen Apparates dann auch Urtheile zum Vorscheine kommen, wie sie unwahrer, ungerechter, ja zuweilen barocker und lächerlicher kaum mehr gedacht werden können.*)

---

funden haben würde, daß weder in dem fraglichen Agnus, noch in einem der übrigen ein Allegro vorgezeichnet, folglich auch gar kein Grund zu diesen frommen Seufzern und Schmerzen vorhanden ist.

*) Wir stellen hier eine Reihe solcher Urtheile zusammen, sie auf ihren wahren Werth zu reduciren ist der Leser bereits theilweise aus dem Vorhergegangenen in den Stand gesetzt:

— „Es ist bekannt, daß Mozart und Jos. Haydn auf ihre geistlichen Compositionen durchaus kein Gewicht legten, daß Mozart über seine ihm für Geld abgepreßte Messen selbst lächelte.“ —

Thibaut, Ueber Reinheit der Tonkunst. Vierte Auflage. In der ersten war zu lesen, Mozart habe für jede Messe 100 Louisd'or erhalten. Vergleiche Note Seite 24.

— „Daß jene Messen leicht gefallen können, gebe ich gerne zu, weil sie viel Rauschendes und Galantes haben, allein darauf bestehe ich, daß ihr herrschender Charakter üppig, weltlich, mit Einem Worte der Kirche im edlen Sinn ganz unwürdig seien.“ —

Derselbe.

— „In ihren Messen haben Jos. Haydn, Mozart und Beethoven nur ihre eigene Gemüthsstimmung und ihre subjektive Auffassung der Textesworte wiedergegeben, und haben diesen Ausdruck in dieselben musikalischen Formen eingekleidet, deren sie sich in ihren übrigen Arbeiten bedienten, ohne auf den Cultus der Kirche, auf die Stimmung, welche die Kirche hier in den Gemüthern hervorrufen will, überhaupt ohne auf die Kirche viel Rücksicht zu nehmen. — — — Sie standen als Menschen nicht auf derjenigen Höhe der allgemeinen und christlichen Bildung, welche sie in den Stand gesetzt hätte, den geistigen Strömungen ihres Zeitalters zu widerstehen; als Künstler aber waren sie abhängig von Denjenigen, welche durch ihre Lebensverhältnisse im Stande waren Kunstwerke zu belohnen, diese aber belohnten nur solche künstlerische Bestrebungen, welche dem Zeitgeiste entsprachen. So war es möglich, daß selbst ein frommer gläubiger Katholik, wie Joseph Haydn, Musikwerke für die Kirche schreiben konnte, welche so wenig der Kirche würdig sind, wie seine sämmtlichen fünfzehn Messen ohne Ausnahme. Sein hoher Gönner, der Fürst Esterhazy und die andern hohen Mäcenaten der Kunst in Oesterreich und anderswo wollten ja nur solche Kirchenmusik haben.“—

Die katholische Kirchenmusik von A. G. Stein, Pfarrer zu St. Ursula in Köln am Rhein. (Man vergleiche mit dieser citirten Stelle die Note Seite 24 und 28.)

Läßt man den Streit über figurirte Kirchenmusik überhaupt, wovon erst im vierten Abschnitt die Rede sein soll, vorläufig ganz

---

— „Durch Mozart und Haydn ward der Kirchenstyl zur vollsten Weltüppigkeit heran gebildet" — — — Haydn und Mozart war die Anschauung Gottes durch die Lupe der Welt eine innerlich nothwendige Grundbedingung ihrer Schöpferkraft" — — — „durch Haydn's und Mozart's geistreich frivolen Kirchenstyl ward die Menge verwöhnt und verdorben, durch Beethovens phantastisch-idealen hingegen geblendet." —

Graf Laurencin: Zur Geschichte der Kirchenmusik. (Um den Passus über Beethoven zu begreifen, oder vielmehr, um ihn nicht zu begreifen, möge der Leser wissen, daß ein volles Drittel der Broschüre des Hrn. Grafen, dessen Linke nicht zu wissen scheint, was die Rechte schreibt, der Verhimmlichung Beethovens gewidmet ist.)

— „Die meisten Messen mit Instrumentalbegleitung, selbst der berühmtesten Componisten sind so weichlich und sentimental, oder so rauschend und lärmend, überhaupt so profan, daß sich von ihnen zur Beförderung der Andacht nicht das Mindeste erwarten läßt." —

Neumaier, Geschichte der christlichen Kunst. Schaffhausen bei Hurter. —

— „Haydns Messen sind Concerte im wahrsten Sinne des Worts." —

Jacqueré, im Kirchenlexikon von Welte. —

— „Haydns heiteres Naturleben und Mozarts liebenswürdige naive Sinnlichkeit geben der Musik einen neuen Inhalt, der von dem religiösen durchaus verschieden ist. Wenn Haydn seinem Gott ein Loblied singt, so ist es nicht mehr der erhabene, gewaltige Gott der Kirche, sondern es ist der freundliche Geist der Natur, den er anbetet." —

Gustav Heuser in der „neuen Zeitschrift für Musik" 844.

— „Was den letzten sechzig Jahren von geistlicher Musik angehört, ist der Kirche fremd. Mozarts Requiem, Beethovens Messen ꝛc. führen nicht ins verlaßne Heiligthum zurück."

J. Nauenburg. —

— „Die Unkirchlichkeit der Messen J. Haydns ist eben so zweifellos wie die Echtheit seines Glaubens. Haydns Messen stehen in ihrer weichen Anmuth schon fern von der Großheit und Würde, die der altitalienischen Kirchenmusik innewohnt und die vom höchsten Begriffe des Gottesdienstes unzertrennlich bleibt." —

Professor Bischoff in Köln.

— „Ich müßte ohne Gefühl sein, wenn ich den wundersamen, reichen und tiefen Geist Mozarts nicht ehren und lieben sollte, nur muß man mich kein Requiem von ihm wollen hören lassen, oder mich zu überzeugen suchen, daß er so wie die meisten Neueren wirklich eine geistliche Musik habe setzen können." —

Ludwig Tieck.

beiseite und zieht aus den häufig unter ästhetischem Wortschwall vergrabenen Argumenten der verschiedenen Gegner ein Resumé, so reduciren sich die Einwürfe ungefähr auf Folgendes:

Die österreichische Kirchenmusik stammt aus der bereits gesunkenen neapolitanischen Schule, die Matadore derselben, namentlich J. Haydn und Mozart lebten, selbst frivol, in frivoler Zeit, waren bei Composition ihrer Kirchenwerke vom Einflusse vornehmer Mäcene und Weltmänner nicht unabhängig, brachten zugleich ihre eigene künstlerische Subjektivität mit auf dieses Gebiet, malten Situationen und Empfindungen in der Kirche und so entstanden jene Tonschöpfungen, die wenngleich in anderer Beziehung Meisterwerke, doch allzusehr individuellen Stempel tragen, viel zu weltlich heiter, viel zu sinnlich schön, viel zu prachtvoll rauschend sind, um noch als kirchliche zu gelten.

Prüfen wir diese Einwürfe.

Auf jenen, daß die österreichische Kirchenmusik aus der bereits verdorbenen neapolitanischen ihren Ursprung genommen, wird wenigstens derjenige nicht mehr viel geben, der sich der Einleitung dieses

---

— „Mozarts Requiem kann doch bei Katholiken und Evangelischen, sofern sie wirklich Erbauung suchen, kaum noch für echte heilige Musik gelten, da wenige weichere Sätze abgerechnet, das Ganze seinen theatralischen Styl nirgends verläugnet.“ —

Dr. Krüger.

Um den betrübten Leser wieder ein wenig aufzurichten, falls er wirklich diese Aussprüche kritischer Eintagsfliegen für etwas mehr halten sollte, als für Schaumblasen, die der tief zu den Füßen jener unsterblichen Genien hinwogende Strom der Zeiten fort und fort an seiner Oberfläche platzen läßt, mögen hier einige Urtheile über Raphael und Michelangelo aus jenen Tagen stehen, wo es auch einmal Mode gewesen, gering von ihnen und ihren Leistungen zu denken. Raphaels Manier ward trocken, hart, steinern — statuina, — ohne Geist und Feuer — sine furia e finezze di spirito — gescholten; ein Dichter gesteht im Vertrauen, daß dieser gepriesene Maler ihm ganz und gar nicht gefalle — „stago per dir, che nol mi piase niente“; ein bekannter französischer Maler urtheilt über Raphael und Michelangelo: Ersterer sei ein kalter Patron, letzterer ein schrecklicher Kerl. „Raphael est froid comme glace et Michelange fait peur.“

Schriftchens erinnert, wo durch Beispiele, entlehnt aus allen Kunstgebieten, nachgewiesen worden, welch geringen Einfluß der Ursprung auf die weitere Entwicklung neu entstehender Kunstepochen gehabt; gleichwie es auch bei der Frage, ob eine neue Fackel mehr oder weniger hell leuchten wird, vor allem auf sie und nicht auf den herabgebrannten Stumpfen ankommt, an dem sie sich entzündet.

Ebenso entfällt hier, da der Gegenstand in der Einleitung erschöpfend behandelt worden, die Beantwortung des Vorwurfes, daß unsere Großmeister ihre eigene Subjektivität in ihren Kirchenwerken ausgeprägt. Ein Fehler, der von Phidias Jupiterstatue bis zu Beethovens D-Messe herauf, den Werken aller großen Genies anklebt, ist am Ende keiner mehr und aus der Abwesenheit desselben sogar ein bedenklicher Schluß auf Abwesenheit genialer Begabung gestattet. Nicht minder ist die Berechtigung der kirchlichen Tonkunst, Empfindungen und Situationen Ausdruck zu verleihen, in den vorhergehenden Kapiteln erschöpfend beleuchtet worden.

Weitaus der wichtigste und daher vom Verfasser wie Leser mit gleicher Aufmerksamkeit zu behandelnde Vorwurf erscheint wohl der: „Mozart und Haydn hätten frivol in frivoler Zeit gelebt und gewirkt."

Wahr ist's zwar, Bigotterie und freiere Sitten sind nicht unvereinbar; mancher Künstler und, wenn wir anders recht berichtet sind, mancher Pfarrer und Pastor haben den Beweis geliefert; andererseits ist es nicht undenkbar, daß ein begabter musikalischer Kopf bei Abfassung von aufgetragenen Kirchencompositionen nach Art eines guten Schauspielers, sich in Gefühle, die seinem Herzen ursprünglich fremd, wenigstens künstlich hinein zu hetzen und zu phantasieren vermag. Aber Anschütz mochte als König Lear noch so naturgetreu rasen und toben, soweit ging die Illusion doch nicht, daß wir demselben, ihn für den wirklichen nehmend, im Nachhausegehen unsere Theilnahme über sein häusliches Unglück bezeigten, und der Musiker, der nicht wahrhaft fromm und religiös zu denken und zu fühlen vermag, wird uns in seinen Kirchencompositionen stets nicht bloß viel, sondern das Beste vermissen lassen.

Glücklicherweise liegen gerade hier so viele Thatsachen vor zum Beweise, unserer großen Kirchencomponisten seien auf diesem Gebiete

doch etwas mehr als Komödianten gewesen, daß die ganze leichtsinnige Gewissenlosigkeit der Gegner, um das Kind beim rechten Namen zu nennen, nebst einer gehörigen Dosis Effronterie dazu gehört, um solchen Thatsachen gegenüber solche Verläumdungen zu wagen.

Beginnen wir mit dem bestverläumdeten unter ihnen, mit Mozart.

Als Mozart seine Messen schrieb — sie sind alle bis auf eine unvollendete, vor „Idomeneo“ entstanden — war er, worüber O. Jahn unverwerfliche Belege gesammelt, ein an Körper und Seele noch makellos reiner Jüngling, er war es selbst noch zu einer Zeit, wie sich dessen wohl wenige junge Männer rühmen können. (O. Jahn, Mozartbiographie III. Band 139.)

Aber er war auch, was ja nicht zu übersehen, damals ein streng gläubiger, devoter Katholik. Mit Entschiedenheit, fast mit Entrüstung weiset er in einem Briefe den Zweifel seines Vaters, ob er denn auch regelmäßig zur Beichte gehe, zurück, und auch von Paris aus schreibt er an ihn, daß er, nachdem das angekündigte Concert glücklich abgelaufen, den Gott versprochenen Rosenkranz gebetet und dann im Palais Royal mit Behagen ein Gefrornes zu sich genommen habe. Der gewiegteste, in der strengsten Schule des Lebens gereifte Mann kann nicht gottergebenere, christlichere Gesinnungen hegen, als sie in dem unübertrefflichen Briefe ausgesprochen sind, den der kaum 22jährige Jüngling über den plötzlichen erschütternden Todesfall seiner Mutter in Paris an den alten Hausfreund Bullinger nach Salzbnrg richtet. Noch als Bräutigam gesteht Mozart seinem Vater, daß er schon seit geraumer Zeit mit seiner geliebten Constanze zusammen die Messe gehört und gebeichtet habe: „und ich habe gefunden, daß ich niemals so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und communicirt hätte, als an ihrer Seite, und so ging es ihr auch — mit einem Wort, wir sind für einander geschaffen, und Gott, der Alles anordnet, und folglich auch dieses also gefügt hat, wird uns nicht verlassen.“

Meine Herren Zeloten diesseits und jenseits der Mainlinie, wie reimt sich dieß alles mit dem „frivolen Weltkinde“ zusammen?

Daß Mozart auch später mitten unter dem Getümmel des Residenzlebens Pietät gegen seinen Cultus und der mit ihm zusammen-

hängenden Kirchenmusik, auf die er so ernste Studien verwendet, bewahrt hatte, liegen Zeugnisse genug vor. In Leipzig fertigt er die Nergeleien seiner Freunde daselbst über die unpassenden katholischen Kirchentexte sichtlich verstimmt mit den Worten ab: Ihr Protestanten ahnet nicht, was unsereins bei diesen Dingen, deren Eindrücke man schon von Kindesbeinen eingesogen, fühlt; ihr ahnet nicht, was man empfindet, wenn man es niederschreibt: „Benedictus qui venit“ oder „Agnus dei miserere.“ Gesprächsweise nennt er einmal die Kirchenmusik sein Lieblingsfach; ein andermal äußert er: Wer die Fuge nicht liebe und cultivire, möge sich nicht rühmen, von Musik etwas zu verstehen; er improvisirt, wenn allein in seinem Zimmer sich selbst überlassen, meist Fugen und verwandte Formen, so daß seine Frau verwundert fragt, warum er derlei Dinge, die er so sehr zu lieben scheine, nicht häufiger zu Papier bringe? In Leipzig spielt er die Orgel so ganz im Geiste S. Bachs, daß der alte Doles, Bachs Schüler und Nachfolger, voll Entzücken wähnt, der große Meister sei selbst wieder von Todten erstanden, und als er in der katholischen Hofkirche zu Dresden den Kapellmeister gewahrt, wie er an der Spitze einer vortrefflichen Kapelle eine Kirchencomposition meisterhaft aufführt, ruft er, bis ins Innerste über größtentheils verfehlten Lebenszweck erschüttert, aus: „O Gott, wenn Du mich vor ein solches Orchester, und so in die Kirche gesetzt hättest!“ und was er in solcher Lage geleistet haben würde, zeigen „Ave verum“ und „Requiem“ nur zu deutlich.

Doch selbst letzterem spricht Stein die Kirchlichkeit ab, nicht etwa aus Gründen, dem Werke selbst entnommen, sondern — „weil Mozart der Freimaurerei, die er auch in der Zauberflöte verherrlicht, ergeben gewesen“.

Schwerlich verlangt die Freimaurerei von ihren Adepten Abschwörung positiver Gläubigkeit, wie wäre es sonst gedenkbar, daß selbst Mozarts Vater, den wir aus Jahn als einen streng gläubigen Katholiken kennen gelernt, Maurer gewesen. Was Mozart, der, im Vorbeigehen bemerkt, ein geist- und gemüthvoller Künstler, kein nach Geheimnissen der Menschheit tiefsinnig grübelnder Forscher und Denker war, an der Maurerei zumeist angezogen haben mochte, war sicher, wie O. Jahn richtig bemerkt, jene allgemeine Menschenliebe, jener

Sinn für Freundschaft, die sie predigt und die in Mozarts liebevollem Naturell doppeltes Echo finden mußten.

Daß Mozart aber in der Distanz von nur wenigen Wochen fast mit derselben Feder Zauberflöte und Requiem zu schreiben vermocht, ist besonders in Hinblick auf ein ähnliches Vorkommniß bei Raphael zu interessant, gewährt so sehr einen Einblick in das innerste Wesen der Kunst, um nicht einen Moment dabei zu verweilen.

Wunderbares Zusammentreffen! Dort im Vatikan verherrlicht Raphael in der sogenannten „Disputa" die Grunddogmen des katholischen Cultus, und im selben Saale auf der Wand gegenüber — Papa jubente et probante — in der sogenannten „Schule von Athen", die uralte Gegnerin oder Rivalin der Religion, die Philosophie, und dreihundert Jahre später schreibt Mozart fast gleichzeitig die Zauberflöte, die Apotheose der Freimaurerei und das Requiem, den höchsten Triumph des figurirten Kirchenstyles, und so sehen wir die zwei größten Künstler der neueren Aera mit Aufbietung all ihrer schöpferischen Kraft bemüht, gleicherweise die Religion und die Philosophie, jene beiden großen Grundpfeiler all unsers höheren geistigen Seins, mit unverwelklichen Kränzen zu schmücken. Giebt es ein schöneres Zeugniß für die eigentliche Mission der Kunst, die, hierin frei, in der schönsten Bedeutung des Worts und keiner Parteifahne pflichtig, den hienieden unvermeidlichen Kampf und Zwiespalt feindseliger Potenzen in ihrem göttlich milden Lichte verklärend versöhnen, und lediglich den höchsten und bedeutungsvollsten Angelegenheiten der Menschheit zugewendet, nur kränzen soll, was des Kranzes werth?

Wir kommen nun zu dem Nebenbuhler Mozarts an Ruhm und — Verunglimpfung, zu J. Haydn.

Lassen wir auch hier nackte Thatsachen sprechen.

Wenn in einem Punkte die Aussagen der Biographen J. Haydns, Griesinger und Dies, und des Verfassers eigenen, bei wiederholten Besuchen noch lebender Zeitgenossen des großen Meisters in Eisenstadt gepflogenen, Erhebungen harmonisch wie im Unisono zusammen stimmen, so ist es das Verdikt über Haydns Charakter, der durchaus als ein harmlos gemüthvoller, die Natur und die Menschen mit gleicher Liebe umfassender und dabei von der aufrichtigsten, innigsten

Frömmigkeit und Religiosität beseelter Mann geschildert wird. Täglich fiel er, während er an der „Schöpfung“ arbeitete, auf die Kniee, Gott um das glückliche Zustandekommen des großen Werkes bittend; wie den Verfasser Prinster, einer der wenigen noch lebenden Zeugen aus jener Eisenstädter Glanzepoche versicherte, vergoß Haydn jedesmal nach Vollendung einer seiner großen Messen, die er, wie erwähnt, fast alle als Greis geschrieben, Thränen der Freude und Rührung, daß er wieder ein Werk zu Gottes Preis und Ehre zu Stande gebracht; alle seine Compositionen, auch die früheren, pflegte er Eingangs mit einem frommen: „In nomine domini“ zu bezeichnen. Noch bewahrt Eisenstadt, als die rührendste Reliquie, den Betschämel, auf dem der große Mann täglich vor seinem Gott und Schöpfer in die Kniee gesunken; diesen stets vor Augen zu haben, ermahnt er aufs eindringlichste die Chorknaben, darunter den noch lebenden Uhl, als sie ihm ihre Aufwartung machten, beim Componiren von Kirchenwerken nur an ihn zu denken, nur ihm die Ehre zu geben, ermahnt er Hummel ihren Singmeister, Mozarts und Albrechtsbergers Schüler. Und diesem Geist gegenüber schreckt man, so wie bei Mozart, um das schwankende Lattenwerk selbstfabrizirter Hypothesen zu stützen, selbst von Lüge und Verläumdung nicht zurück, schreibt den Blödsinn nieder: „Haydn selbst habe gegen seine Kirchenwerke nur Verachtung gefühlt“, wagt die Blasphemie: „Seit Haydn ist die Kirchenmusik gottlos in des Wortes scharfer Bedeutung!“ Welch unwürdiges und dabei gewagtes Spiel, wenn je eines!

„Das Gute schmähen, magst's probiren,
Es geht, wenn du dich frech erkühnst;
Doch treten dich die Menschen wenn sie's spüren
Zuletzt in Koth wie du's verdienst.“

Goethe.

Weit weniger als jener Beiden hat man den sittlich religiösen Charakter Mich. Haydns anzutasten gewagt; selbst Thibaut oder der Herausgeber der vierten Auflage dieses „goldnen Büchleins“, wie der letztere es nennt, hat es für gut befunden, den Seitenhieb: „Auch M. Haydn ward ja am Ende weltlich genug,“ der in der ersten Auflage sich fand, klugerweise zu streichen.

Es hielte auch schwer, in dieser Beziehung Angriffe gegen einen Mann und seine Werke zu richten, dessen Leben so ganz und gar jenem der alten italienischen Klosterbrüder und Maler, die in stiller Zelle nur Gott und der Kunst gelebt, sich verglich, an dessen Frömmigkeit, mit der er kirchliche Akte beging, selbst Religiosen sich erbauten, wie sein Biograph berichtet, und über dessen Ehrenhaftigkeit, anspruchslose Herzensgüte und wahre Gottesfurcht der Verfasser, wie es ihm von noch lebenden Augen- und Ohrenzeugen erst vor wenigen Decennien zu Salzburg berichtet worden, selbst Zeugniß abzulegen vermöchte, wenn nicht ohnehin das beweiskräftigste von Allen, der seinen Kirchenwerken aufgedrückte Stempel der ächtesten Religiosität alle andern überflüssig machte.

Eben so überflüssig erscheint es in dieser Hinsicht über Beethovens moralischen Charakter etwas zu sagen. Dieser Genius steht so sittenrein da, und überhaupt unserer Zeit, die ihn als ihren Liebling bevorzugt, so nahe, daß die Verläumdung sich nicht an ihn gewagt und eine Rechtfertigung, wo keine Anklage ist, wie von selbst entfällt.

Aber auch die übrigen Talente zweiten Ranges unserer Kirchencomponisten, wie sie um Mozarts und Haydns Tage herum geraume Zeit vor oder nach ihnen gelebt, waren, soweit der Verfasser ihre Personalien aus mündlichen oder schriftlichen Nachweisen zu erforschen vermocht, würdige, ernste, ihrem ernsten Berufe fern vom weltlichen Treiben ausschließlich lebende Männer; einige darunter, wie Pasterwitz, oder Abbé Stadler, durch die Ehrwürdigkeit ihres Privatcharakters wahre Zierden des Priester-, oder wie Albrechtsberger, Preindl des Laienstandes. Bewundernswerth ist der Eifer, mit dem sie Alle, statt auf ein Faulbett sich zu legen, nicht gespornt wie Operncompositeure oder Sänger durch glänzende Honorare oder rauschenden Beifall, nur auf das Urtheil weniger Kenner gewiesen, in jedem der vielen Fächer ihrer so schwierigen Kunst, Messen, Requiem, Gradualien, Offertorien, Litaneien, Vespern, Psalmen, Hymnen, Te Deum, Motetten ꝛc. unzählige Werke, und Musterwerke darunter, geschaffen haben.

Und alle diese Ehrenmänner, die Koryphaen vor allem, wollen nun stark angetrunkene Kirchenbüttel mit Schimpf und Schande,

gleich räudigen Hunden aus dem Tempel jagen, zum schnöden Teufelsdank dafür, daß sie, ihn zu schmücken, die Blüte ihres Lebens wie ihrer Kunst geopfert! — —

Daß die österreichische Kirchenmusik nichts taugt — falls sie nichts taugt — liegt also, wie der Leser gesehen, nicht an dem persönlichen Charakter der Tonsetzer, die sie schufen und zierten; worin versahen sie's also denn? An der verfehlten Kunstrichtung? im Styl?

„Und da liegts auch, ruft Vater Thibaut, Eure Kirchenmusik, ihr Phäaken, ist ja viel zu aufgeräumt und heiter, um mehr als solche gelten zu können. Pfui, „Gott so anzutrompeten und anzupauken, als ob er der lustigen Gesellschaft nichts zu sagen hätte." Ja, und obendrein, seufzt Pfarrer Stein dazwischen, sind diese Pauken und Trompeten König Davids, auf die man sich beruft — aber das sind die Folgen vom Bibellesen ohne Commentar — keine wirklichen gewesen, obgleich es dort schwarz auf weiß steht, sondern nach den besten Kirchenvätern lediglich als bloße Allegorien zu betrachten." *) Schade, daß uns nicht auch ein Kirchenvater zur Hand, um Thibauts und Steins Schriften, gleich den Pauken und Trompeten Davids, als gar nicht wirklich existirend zu erklären. Welche Ersparniß an Papier und Aerger!

Wir antworten:

Heiter, meine Herren, ist jede wahre, ächte Kunst, auch die religiöse, zu allen Zeiten gewesen; nur wenn sie krankt, sucht sie Düsteres auf. Jenes εἰρηνικόν, das um die göttliche Stirn des Phidiasischen Jupiters nach dem Zeugnisse der Alten geschwebt, prägte sich auch aus in den Meisterwerken der christlichen Kunst. In heiterer Pracht lachten nicht bloß die griechischen Tempel, auch die italienischen, französischen und deutschen Dome; nur die Zeit, und nicht etwa die Kunst behufs der erbaulichen Wirkung, hat diese Gottespaläste so angeschmaucht und geschwärzt, wie wir Epigonen sie sehen. Schon in vorgothischer Zeit waren sie aufs anmuthigste mit Mosaiken oder Fresken gezieret **) oder mit lebhaften Farben die Wände getüncht

---

*) Thibaut, vierte Auflage Seite 121. Stein S. 41.

**) „der domb was mit vrecher malerei gezieret" (Der Dom war mit lebhafter Malerei verziert).

Alter Chronist bei Schmeller.

— Herr Pfarrer Stein besehe sich nur seine Gereonskirche und Maria im Kapitol zu Köln — das Blattwerk an den Säulenkapitälern schon häufig vergoldet, selbst der Fußboden mosaikartig belegt ꝛc., in der Gothik selbst aber brach sich das Sonnenlicht durch die Fenster in allen Strahlen des Regenbogens, prangten die Heiligenstatuen der Nischen in aller Pracht des Farbenschmuckes und aus den Säulen und Säulchen, aus den Rosetten, aus all den unzähligen, der Thier- und Pflanzenwelt entnommenen, Verzierungen und Arabesken quoll ein so reiches, freudiges Leben, daß Ueberfromme heut zu Tage auch bereits von der Gothik als nicht mehr rein christlich, und obendrein, wie die neuesten Untersuchungen gezeigt haben, nicht einmal deutschen Ursprungs, sich abzuwenden beginnen.

Heiter war die Kunst jener altdeutschen und altitalienischen Maler, die doch vor allen Andern den Stempel wahrer Frömmigkeit trägt. Harmlos lieblichen Objekten: ruhende heilige Familie, Geburt Christi, Anbetung der drei Könige ꝛc. ward der Vorzug gegeben, diesen begegnet man am häufigsten; bei einzelnen Heiligen ward ihr Märtyrthum nur symbolisch — z. B. Katharina, die sich aufs Rad stützt, — angedeutet; auch Raphael zieht, wo er die Wahl hat, gemüthlich menschliche Objekte allen übrigen vor, ward ihm dennoch ein düsteres Thema aufgedrungen, suchte er es — wie z. B. im Bethlehemitischen Kindermord — zu schwächen und zu verhüllen, so gut es ging.

Heiter war bei aller Erhabenheit sogar Palestrinas Kunst, wie das Antlitz des Meisters selbst, dessen Conterfei, ich weiß nicht ob mit genugsamer Ueberlegung, man der vierten Auflage von Thibauts einseitiger Diatribe beigebunden. Was hat jener große Meister, ein um 200 Jahre anticipirter Mozart anders gethan als daß er, um Helmholtz's Worte zu gebrauchen, „an die Stätte der gelehrt verwickelten Musik der Niederländer den Wohllaut consonirender Akkorde gesetzt", sowie ihrerseits in späterer Zeitepoche die beiden Haydn, Mozart und Beethoven den auf traditionalem Formalismus ruhenden Kirchenstyl von Fux, Albrechtsberger ꝛc. mit ihrem eigenen von Gefühl, Geist und Schönheit durchdrungenen vertauschten.

Denn nicht bloß heiter und klar, auch geschmackvoll und schön, ihr Herren — bekreuzt euch immerhin — darf und soll die ächte

religiöse Kunst sein. Von der Schönheit, ihrem wesentlichen, wenngleich nicht einzigen, Elemente haben die „schönen Künste" den Namen; ein Kunstwerk das alles, nur nicht schön, ist nicht minder unvollkommen wie eines, das lediglich nur schön.

Aus der unendlichen Skala schöner Formen, die für ihre Individualität wie für die speziellen Zwecke ihrer kirchlichen Kunst passendsten herauszufinden, wurden unsre großen Meister durch ihren wunderbar feinen, fast unfehlbaren Instinkt weit sicherer geleitet, als durch alle die sprachmeisterlich pedantischen Schulregeln, die man ehedem — oder durch all die hierarchisch-pietistischen Recepte, die man in der Gegenwart der Kunst aufzudringen gesucht. Hören wir hierüber einen Gegner, den wir kaum je citiren zu können geglaubt, den Grafen Laurençin, dessen absonderliche Schrift folgende Stelle von fast befremdender Vernünftigkeit enthält, um so befremdender, da sie diametral seinen andern Invektiven widerspricht:

„Haydn sowohl als Mozart waren schöpferische Künstlergeister von ächtestem Schrot und Korn. Nun liegt aber in jeder wahren Schaffungskraft von Natur aus schon ein gewisses Religionselement, das den von ihr getragenen, bedingten und bestimmten Geist vor jedem Uebergriffe in den breit gezogenen Kreis der Gemeinheit und Alltäglichkeit, vor dem Verkommen in der Welt und ihren Vorurtheilen, gleichsam als schützender Engel, dem Beschützten jedoch immer unbewußt, bewahrt."

So ists, in der That. Es geht ein gemeinschaftlicher Zug keuscher Zucht durch alle religiösen Gebilde der großen Meister, christlicher wie heidnischer hindurch. Es ist allbekannte Thatsache, daß selbst die nackteste der nackten Venusstatuen ächt griechischen Meißels die Sinne kalt läßt. Raphaels Madonnen, so einzig in ihrer Art durch Seelenadel und holdseligste Weiblichkeit, sind in Bezug auf Körperformen nicht sinnlich schön, ja, verglichen mit den Guido's und Albani's, nicht einmal reizend zu nennen. Wer kirchliche Melodien J. Haydns und Mozarts mit jenen in Rhighini's Messe oder Rossinis Stabat zusammenhält, wird den Unterschied erkennen, der zwischen schönen aber von wahrster religiöser Empfindung beseelten Formen und solchen besteht, die in süßlicher Weichlichkeit nur den Gehörsinn kitzeln. Mozart'sche Opernarien, selbst jene ernsteren aus „Titus",

denen man ohne Zuthun des Meisters kirchliche Texte untergelegt, machen sich augenblicklich als solche, freilich nicht dem Stumpfsinne oder der absichtlichen Verkennung durch fremdartigen Geist und Zuschnitt bemerkbar. Wie wenig überhaupt unsere großen österreichischen Kirchencomponisten in ihren Werken auf diesem Gebiete der weltlichen Grazie geopfert, geht schon aus der Mißachtung hervor, die diese Schöpfungen bei den eigentlichen Weltleuten, diesen Habitués von Opernhäusern und Concertsälen, von jeher gefunden. Fürwahr, ein Lebemann würde große Augen machen, wenn ihm sein maitre de plaisir das Anhören einer Haydnischen Messe ins Repertoir seiner Genüsse setzte; auch kann der Verfasser, der durch Jahre Kirchen besucht, wirklich die Beruhigung geben, daß trotz alles „verliebt schmachtenden Wesens“, das Thibaut — und der „weltlichen Frivolität“, die Laurençin in Haydns und Mozarts Kirchenmelodien gefunden, Lebemänner und Stutzer sich ihrethalb nicht in die Kirche zu verirren pflegen.

Ein so krasses Verkennen von Melodien, deren Verständniß unsere wirklich frommen Meister, dem natürlich unbefangenen Gefühle doch so nahe gelegt, zeigt, daß darauf, ob man sich bei Anhörung von derlei Tonstücken in die entsprechende Stimmung versetzt, in den Geist, mit dem sie der Autor concipirte, hinein gedacht und gefühlt, alles ankommt. Die Unterlassung dieser goldenen Regel trug wesentlich zu den schiefen Urtheilen bei, die die österreichische Kirchenmusik über sich ergehen lassen mußte; denn Vorurtheil und präoccupirte Stimmung macht nicht, daß wir nicht sehen, nicht hören, sondern, was schlimmer, macht, daß wir falsch sehen, falsch hören.

Wir kommen nun zu dem letzten Vorwurf, scheinbar einem der allerschwersten, den man der österreichischen Kirchenmusik gemacht: Sie entbehre der würdevollen Einfachheit, sei zu lärmend und rauschend, zu sehr „Trompeten- und Paukenmusik“, mit einem Worte das, als was sie unsere großen Meister selbst, den Titel: Missa solemnis ihrem Werke gebend, bezeichneten: zu solenn.

Dieser Vorwurf, wenn von Protestanten kommend, deren Gottesdienst die Einfachheit und Nüchternheit selbst, ist wohl kein Wunder, — im Munde von Katholiken, ja katholischen Priestern hingegen fürwahr ein sehr großes zu nennen, da diese doch wissen mußten, wie

sehr ihr Cultus, namentlich an Hochfesten es liebt, statt an den kalten Verstand, sich an Sinne und Herz der Gläubigen zu wenden.

Man urtheile selbst.

Ostern, Pfingsten ist gekommen oder sonst ein anderes hohes Dank- und Erinnerungsfest. Schon am frühen Morgen kündet das Summen der großen Glocke vom Dome herab — sie wird nur an wenigen Tagen des Jahres geläutet — die besondere Bedeutung des Tages an, nicht minder die Menschen, die heute so zahlreich, angethan mit ihrem festlichsten Sonntagsstaat zur Kirche eilen. Ungewöhnlich ist dort das Presbyterium, vor dem sich bereits die Spitzen der Militär- und Civilautoritäten versammelt, mit bunten Teppichen geschmückt, ein wahres Lichtmeer ergießt sich von den vielen Kerzen, die am Hochaltar flammen. Der Herr Erzbischof pontificirt heute ausnahmsweise selbst, und kömmt so eben unter dem Geläute aller Glocken in prachtvoller Karosse angefahren, ein schweres goldnes Kreuz auf der Brust, den kostbaren Saphirring am Finger. Es währt nicht allzulange und er tritt unter dreimaliger Trompeten- und Paukenfanfare mit Inful und Stab aus der Sakristei heraus, eine zahlreiche Assistenz von Domherren, Priester und Leviten wallt vor ihm her, angethan wie er selbst mit von Gold- und Silberstickereien starrenden Prunkgewändern. Das Hochamt beginnt, süß betäubende Weihrauchwolken wirbeln aus silbernen Rauchfässern hier unten, ein wie aus tausend Kehlen und Instrumeuten schallendes hohes Lied tönet dort oben zum Preise des Allerhöchsten empor, ein vereinter Bitt-, Dank- und Lobgesang in der schönsten Bedeutung des Wortes, wahre „hostiae laudis“, wie es im Meßkanon heißt.

Gesteht, würde Haydn seine Messen, diese Prototype gottbegeisterter Solemnität, ohne alle Rücksicht auf Cultus und kirchliche Zwecke geschrieben haben, und ginge man dann darauf aus, den für sie würdigsten Platz zu finden, den passendsten Text ihnen unterzulegen, mit Begierde hätte nach ihnen und verwandten Schöpfungen die Hierarchie als zu dem herrlichsten Schmuck, der harmonisch wie kein anderer zu allem anderen paßt, greifen müssen.

Daß übrigens die Gottesverehrung außer begeistertem Lob und Preis auch noch anderen religiösen Gefühlen: Demuthsvoller Bitte, ernster Trauer, kindlicher Verehrung Raum geben und daher auch

die österreichische Kirchenmusik außer ihrer Missa solemnis noch etwas anderes kennen soll und auch wirklich kennt, zeigen die weit weniger pompös gehaltenen Missae breves, zeigen die Requiem und die rührend einfachen frommen deutschen Kirchenlieder, die an Wochentagen die Gemeinde singt.

Nicht vom Ueberflusse ist es jedoch, schon hier zu bemerken, daß die Kirche außer diesen solemnen Werken, die ihr unsere Altmeister zu bieten vermochten, auch noch andere von erhabener Schönheit und aus anderem Lande, wovon im nächsten Abschnitt die Rede, besitzt.

Am Schlusse des gegewärtigen angekommen, glaubt der Verfasser die Hoffnung aussprechen zu dürfen, der Leser werde, noch einmal auf das Ganze zurückblickend, jedenfalls die Ueberzeugung gewonnen haben, daß die österreichische Kirchenmusik in Bezug auf ihre angeblichen Gebrechen und Verbrechen wenigstens Mitschuldige und die ausgezeichnetsten darunter, an allen Ecken und Enden der Kunstgebiete zählt, ja am Ende als Hauptmitschuldigen, die Hierarchie selbst, die den Cultus mit so vielem ceremoniösen Pomp und sinnlichen Reizen umgeben, „unter welchen ohnehin", wie einer im Unmuth sich ausgedrückt, „die Kirchenmusik noch als das einzige Vernünftige, menschlicherweise Genießbare erscheint". *)

---

*) Der Verfasser theilt diese Ansicht keineswegs, glaubt vielmehr jene, die sie theilen, zur Berichtigung derselben auf Staudenmaiers: „Geist des Christenthumes" und verwandte Schriften verweisen zu müssen, wo sie dann, eines Besseren über den vermeintlichen, planlosen Unsinn all dieser verschiedenen rituellen Gebräuche belehrt, wenigstens hierin dem Kölner Pfarrer beistimmen werden, wenn er sagt:

„Die katholische Kirche hat ihren äußern Cultus durch ein vollständiges bis in seine kleinsten Theile wohl durchdachtes und ausgebildetes rituelles System geordnet. Wer sich die dankbare Mühe gibt, dieses Ritualsystem genauer kennen zu lernen, der muß mit Staunen und Bewunderung erfüllt werden ob der Großartigkeit und Tiefe desselben und des wunderbaren Zusammenhanges aller, auch der kleinsten, Theile dieses Systemes unter sich und mit dem erhabenen Gegenstande des Cultus überhaupt. Dieses Ritualsystem umfaßt das ganze Leben des Christen, um es auf seine höhere Bestimmung zu richten, indem es jeden Tag des Kirchenjahres und somit jeden Lebenstag des Christen in eine besondere Beziehung zu Gott und zu dem großen Werke unserer Erlösung bringt." Auch der Protestant Krause nennt die katholische Liturgie „eines der größten religiösen Kunstwerke".

Von der möglichen und unmöglichen Reform der Kirchenmusik.

„Auf dem Gebiete der Kirchenmusik ist zwischen dem kirchlichen und künstlerischen Standpunkte keine Vereinbarung möglich" — „der katholische Priester ist hier der Hausherr, die Kunst soll und muß hier lediglich Dienerin sein!" ruft Pfarrer Stein in seiner dem Leser bereits bezeichneten Broschüre emphatisch aus.

Wie wenig kennt doch der hochfahrende, geistliche Herr und alle, die denken und schreiben wie er, die Welt, wie wenig die Menschen und ihre Geschichte! Zwischen Religion und Kunst, Staat und Kirche, Volksthum und Königthum, zwischen Glauben und Wissen, Freiheit und Autorität wurden von jeher zum Heile beider Theile solche Compromisse geschlossen; die glücklichsten Ehen, die weisesten Staatseinrichtungen, die trefflichsten Kunstschöpfungen gingen aus den Compromissen von, wie es schien, unvereinbaren Gegensätzen zweier Potenzen hervor, die, sich gegenseitig bedingend und beschränkend, das Gleichgewicht hielten. Ward dieß Gleichgewicht gestört und Eine derselben siegreich und schrankenlos sich selbst überlassen, entstand Unheil daraus; da waren Auto da fé's von Menschen und Bibliotheken, Zerstören von so unschätzbaren wie unwiederbringlichen Kunstschätzen zur Ehre Gottes und der Religion, da war Rädern und Hängen im Namen der königlichen — da war Kopfabhacken und Beutelausleeren im Namen der Volkssouveränität.

Es ist der gerechte Fluch all dieser extremen Richtungen, daß sie, auf der abschüssigen Bahn nicht mehr inne zu halten vermögend, endlich auf einen Punkt gelangen, wo ihre Doctrinen der Absurdität und dem Abscheu gleicherweise verfallen, und dadurch, da nichts dergleichen auf die Dauer haltbar, sich durch sich selbst wieder zu richten und zu vernichten gezwungen sind.

Ist denn nicht gerade das, was gegenwärtig auf dem Gebiete der christlichen Kunst ins Werk gesetzt wird, ein neuer und eklatanter Beweis dafür? Vergebens wollen einige dieser Reformatoren oder vielmehr Revolutionäre der Kunst bei Palestrina und Bach, bei Raphael und Dürer Halt machen, die Consequenteren und Rücksichts-

loseren unter ihnen sind bereits über sie weg und zu dem Punkte vorgeschritten, wo alle Meister der christlichen Kunst, die es wagten, im Tempel selbstständig auf eigenen Füßen stehen zu wollen, heißen sie nun immerhin Dürer, Holbein, Raphael, Michelangelo, Da Vinci, Tizian, Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Pergolese, Scarlatti, Allegri und Palestrina, schonungslos aus einem Heiligthume zu vertreiben sind, wo nur die liturgische Kunst: Gregorianischer Gesang und uralte typische Bilder auf Goldgrund verweilen zu dürfen ein Recht haben.*)

Können Prinzipien richtig sein, die zu solchen Consequenzen führen? Consequenzen die, was die Zeloten in ihrem heiligen Eifer ganz übersehen haben, selbst eine Blasphemie gegen die Vorsehung enthalten, die es zuließ, daß alle die obgenannten, von ihr mit so wunderbaren Gaben ausgerüsteten großen Meister diese Wundergaben, und die kostbarste Zeit und Mühe ihres Erdendaseins auf einem, ihrer Bestimmung fremden Terrain mit Hervorbringung von Werken vergeuden mußten, die als ganz verfehlt und nur Aergerniß und Anstoß statt Auferbauung erregend, von der Kirche jetzt selbst wieder verläugnet und abgewiesen werden sollen.

Nein, gewiß unter dem Beifall aller Vernünftigen und Gemäßigten — und auch innerhalb der Kirchlichkeit wird man der Vernunft und Mäßigung nicht ungestraft entrathen — sei es ausgesprochen, nur leidliche Compromisse können auch hier den erbitterten Streit über ächte Kirchenmusik, wenn nicht schlichten doch wenigstens ihm

---

*) Im Hurter'schen Verlage zu Schaffhausen ist kürzlich folgende Broschüre erschienen: Choral und Liturgie von einem Benedictiner Mönche des Klosters St. Martin zu Beuron im Donauthale. Dort heißt es wörtlich: „Aus Obigen mag ein Jeder entnehmen, in wiefern wir Palestrina und den Heroen seiner Zeit Dank wissen sollen dafür, daß sie in jener unglücklichen Vermengung (des Chorals mit der Figuralmusik) das Höchste geleistet zum endlichen Triumph der Figuralmusik in der Kirche und zur Jahrhunderte langen Verbannung des ächten Chorales aus den Tempeln.“ Folgt sodann ein Seitenhieb auf den guten Pfarrer Stein und seinen Palestrinacultus, als auf einen überwundenen Standpunkt.

„Diese Unvergleichlichen
Wollen immer weiter;
Sehnsuchtsvolle Hungerleider
Nach dem Unerreichlichen.“

seine, für Religion wir für Kunst gleich gefährliche Spitze abbrechen.

Zu diesem Zweck wenigstens einigermaßen beizutragen, ist gleichfalls eine der Aufgaben dieses Schriftchens, deren enorme Schwierigkeit aber dem Verfasser gerade jetzt, wo er an sie heran tritt, erst recht einzuleuchten beginnt. Denn so lange es galt, allgemeine Prinzipien der Kunst, der langjährigen Gefährtin seiner freien Stunden, aufzustellen, oder irrige Vorstellungen über unsere großen Meister und ihre Werke zu berichtigen, fühlte er sich auf festem Boden, der nun zum schwankenden und unsichern wird, je mehr er dem ihm fremden theologischen Gebiete, auf das man die eigentliche Streitfrage geflüchtet, sich nähert. Andererseits ist es freilich verlockend genug, zu versuchen, wie weit denn hier ein Laie mit vielem guten Willen, wenig Leidenschaft, mäßigen Kenntnissen und halbwegs gesundem Menschenverstande zur Wahrheit vorzudringen vermag.

Suchen wir uns vor allem den Gegenstand des Streites klar zu machen. Was soll die Tonkunst in der katholischen Kirche? Ist sie ein integrirender Theil der heiligen Handlungen selbst? oder einzig zur Erbauung der Gläubigen bestimmt, oder — und dieß ist des Verfassers Ansicht — ist sie, gleich den übrigen Künsten, vorzüglich ein schöner, aber für die Religion nicht unbedingt wesentlicher Schmuck derselben?

Wer heutzutage in eine größere katholische Kirche diesseits der Alpen an Festtagen tritt, wird dort zweierlei Arten von Musik vernehmen: in den Gesängen des Priesters am Altare, in den Antworten, die ihm auf das, was er intonirte, vom Sängerchor zurückschallen, einen in Bezug auf Melodie, Rhythmus ꝛc. ganz eigenthümlichen, mit unsern gegenwärtigen musikalischen Anschauungen nicht harmonirenden Gesang, der aber durch seine Fremdartigkeit vortrefflich zu den Mysterien des Meßopfers paßt. Neben und mit diesem Gesange aber tritt eine aus Instrumental- und Vocalstimmen gemischte Musik auf, die, obgleich von der weltlichen deutlich unterschieden, sich dennoch alsogleich als der Neuzeit angehörend ausweist, aber zugleich mit der übrigen größeren Festivität und Pracht, die die katholische Kirche an feierlichen Tagen zu entfalten liebt, vollständig harmonirt.

Wer über die Alpen geht, wird dort dieselbe Erscheinung, nur nach dem Charakter des Landes und Volkes modificirt, wieder finden.

Wie ist dieser Dualismus der Tonkunst in die Kirche gedrungen?

Während die katholische Kirche auf dem Gebiete der zeichnenden Künste dem Künstler freie Hand und dadurch auch der Kunst Raum gelassen, sich nach ihren organischen Gesetzen des Wachsthums zu entwickeln, sah sie sich durch den Umstand, daß schon in den frühesten Zeiten die Musik theilweise in die heiligen Handlungen selbst verflochten ward, allmählich zu dem Dilemma gedrängt, dieser Kunst aus liturgischen Gründen ein Halt! zu gebieten, oder, da diese, wenn einmal ins Heiligthum zugelassen und Wurzel fassend, keinen Stillstand kennt, zu riskiren, daß diese ihr und ihren Satzungen über den Kopf wachse.

Hätte der große Papst, der vor zwölf hundert Jahren die kirchlichen Musikzustände zu ordnen unternommen, besser als es bei der damaligen Bildungsstufe möglich gewesen, in das Wesen aller Kunst und in die Zukunft zugleich zu blicken vermocht, er würde sich begnügt haben, gewisse liturgische Theile der kirchlichen Musik als für die Künstler unantastbare, nur durch päpstliche Autorität abzuändernde Bestandtheile der heiligen Funktionen zu erklären, für alle übrige in der Kirche zur Verherrlichung der Feste noch allenfalls aufzuführende Musik aber bloß die allgemeine Regel hinzustellen, daß Gott, so wie von allen Früchten die edelsten und schönsten, so auch in der Kirchenmusik das Allerbeste, was verschiedene Zeiten und Orte hervorgerufen, dargebracht werden soll.

Leider geschah dieß nicht, und Gregor und noch mehr seine Nachfolger zogen mit jener hohen Meinung von Allmacht und Allwissenheit, die sich damals des auf den Gipfel der Herrschaft über die Geister gelangenden Papstthumes zu bemächtigen begann, die gesammte Kirchenmusik auch in artistischer Hinsicht vor ihr Forum und verwickelten dadurch sich und alle, die auf die verba ihrer hierin nicht unfehlbaren magistri schwuren, in die leidigsten Widersprüche, Willkürlichkeiten und Inconsequenzen.*)

---

*) Aus welchem Grunde ward z. B. der Ambrosianische Gesang, dessen Schönheit doch den h. Augustin zu Thränen gerührt, durch Gregor verbannt? und

Die Zeit, diese große Nothhelferin und Vermittlerin hat es unternommen, auch diesen Fehler wieder gut zu machen und die ganze Angelegenheit auf ein vernünftiges Compromiß zurück zu führen.

---

wenn der Gregorianische wirklich der allein kirchliche und legitime, warum ward der Ambrosianische noch durch einige Jahrhunderte an seiner Seite geduldet? — Was ist das für ein wunderliches, eines so erhabenen Gegenstandes wohl kaum würdiges Argument des Thomas von Aquino: „Die Kirche verbiete darum den Gebrauch der Instrumente im Tempel Gottes, damit es nicht den Anschein habe, als thäte sie jüdeln — ne videatur judaizare. — Wie sehr sieht man es dem folgenden Erlasse Pius IX. an, daß er nur auf italienische Anschauungen sich stützt, nur italienische Zustände im Auge hat:

„Es ist unser innigster Wunsch, daß in der Kirche kein anderer Gesang vorkomme als von bloßen Singstimmen à la Palestrina oder mit alleiniger Begleitung der Orgel. Nur aus besondern Rücksichten, die wir gehörig erwogen haben, gestatten wir noch Musik mit Instrumentalbegleitung, diese aber nur bei besondern Veranlassungen und nachdem unsere Erlaubniß dazu schriftlich erlangt worden."

Aber eben dieser Palestrinastyl läßt sich nur schwer mit dem von deutschen Ultramontanen jetzt mit so großem Geschrei geforderten Gregorianischen und diese wieder alle zusammen nicht mit dem vom h. Borromäus und einigen Kirchenversammlungen ausgesprochenen Grundsatz zusammen reimen „daß Gesang und Töne in der Kirche von der Art sein sollen, daß die Worte von dem Zuhörer verstanden und diese dadurch zur Andacht erweckt werden".

Die ganze Schale des Spottes gießt „der Herr Pfarrer von St. Ursula zu Köln am Rheine" über unsere arme neuere Kirchenmusik aus, daß sie es wagt, dem Texte gerecht zu werden und Zuständen und Empfindungen Ausdruck zu verleihen: „Da erschallt gleich bei den ersten Worten: Gloria in excelsis Deo ein erschütternder Jubel aus allen Kehlen, Saiten und Schalltrichtern. Bei dem Worte pax hominibus plötzlich tief gedämpfte Töne, denn der Text hat uns ja vom Himmel auf die Erde herab geführt — Laudamus te, da geht der Jubel wieder los — Gratias, gewöhnlich ein süßliches Solo — Domine deus ein dürre musikalische Sandwüste — bei den Worten: Qui sedes ad dexteram patris wird ein Aufschwung zum Erhabenen versucht, der aber bei den folgenden Worten: miserere nobis gleich wieder in die Kniee fällt ꝛc."

Hingegen, wo es gilt dem Protestantismus Eins anzuhängen, wird dieser Fehler des allzu Gefühl- und Ausdrucksvollen plötzlich zu einem Vorzug, und Neumaier, derselben ultramontanen Richtung angehörend, zieht in seiner Geschichte der christlichen Kunst folgende Parallele:

„Was die Eigenthümlichkeiten der Melodien der protestantischen Kirchenlieder betrifft, so stehen sie gegen die reiche Mannigfaltigkeit der katholischen weit zurück. Während uns diese in der vielfachsten Abwechslung bald zum Lobe und Preise

Von der alten, liturgischen Musik ist gerade so viel geblieben als nöthig, um den eigentlich kirchlichen Funktionen, jenen Charakter unerschütterlicher Stätigkeit, „des Dauernden im Wechsel" zu verleihen, den der Katholicismus als sein wesentliches Merkmal und seinen Vorzug betrachtet; die übrige Kirchenmusik aber hat in den katholischen Ländern diesseits und jenseits der Alpen allmählich den mehr oder mindern Grad der Entwicklung erreicht, dessen sie nach Verschiedenheit von Zeit und Art fähig gewesen.

Dabei sollte man es bewenden lassen und nicht durch den Versuch, die ganze Kirchenmusik als wesentlich integrirenden Theil des Meßopfers zu erklären und mit Geschrei die Wiederkehr einer mehr als tausendjährigen Vergangenheit zu verlangen, aufs neue Verwirrung stiften und selbst zu ernsten, kaum abzuwälzenden Anklagen Anlaß geben. Denn, um nur einige Gesichtspunkte hervorzuheben, wenn die Kirchenmusik wirklich etwas so wesentliches und der Gregorianische Gesang der einzig und ausschließlich berechtigte in der Kirche ist, welch schwerer Vorwurf für alle Päpste, die nach Gregor gekommen, daß sie allmählich eine andere Musik einreißen und durch Jahrhunderte von ihr die Tempel entweihen ließen. Zudem, warum gingen Papst und Cardinäle, als sie, geärgert durch die leeren Künsteleien und Spitzfindigkeiten des niederländischen Styles, diesen aus der Kirche abzuschaffen beschlossen, nicht selbst wieder auf die Einführung des damals noch so nahe liegenden Gregorianischen zurück? Warum that dieß auch nicht Palestrina, den sie endlich mit der Reform des Kirchenstyles betraut? Warum schrieb er im Palestrinastyle statt im gregorianischen? Einfach darum, weil Palestrina

Gottes, bald zur Buße und Zerknirschung, bald zur heiligen Freude, bald zu tiefem Ernst, bald zum triumphirenden Jubel, bald zur Demuth und Unterwerfung stimmen, bald uns die Seligkeit des ewigen Lebens, bald die Schauer des jüngsten Gerichtes ahnen lassen, bewegen sich die protestantischen Lieder so ziemlich gleichmäßig in denselben monotonen, choralmäßigen Weisen fort; kurz das protestantische Kirchenlied ist nach Text und Melodie ein getreuer Wiederhall des protestantischen Glaubens, der einseitigen nüchternen Verstandesrichtung."

Dem blöden Blicke des Laien dürfte aus all diesem widerstreitenden theologischen Durcheinander wohl dieß Eine klar geworden sein, daß selbst auf diesem Terrain Gottfrieds von Straßburg berüchtigter Aermel, der zur Noth auch umgestülpt getragen werden kann, seine guten Dienste nicht versaget.

kein Narr war und in sich das Zeug fühlte, die Kirchenmusik mit den Mitteln einer bereits mehr entwickelten Kunst auf eine weit höhere Stufe der Vollkommenheit, als sie durch Gregor und die Niederländer möglich gewesen, zu erheben, gerade so wie es auch unsere großen Meister ihren Vorgängern gegenüber gehalten.

Ueberhaupt sollten klerikale Stimmen, wenn sie, um unseren Meistern bequemer zu Leibe zu gehen, die Kirchenmusik zu einer gar so großen Wichtigkeit für das Seelenheil der Gläubigen hinaufschrauben, wohl bedenken, daß dann um so greller die so überaus geringe Aufmunterung, die Armseligkeit der pekuniären Vortheile, die die Hierarchie den mit der Ausübung der Kirchenmusik betrauten Laien, so wie die mangelhafte musikalische Ausbildung, die sie den geistlichen Alumnen in den Seminarien und Alumnaten zu gewähren pflegt, abstechen müsse.*)

Daß die Kirchenmusik im Großen und Ganzen ein integrirender Theil der heiligen Funktionen sei, läßt sich also nicht durchführen, ohne einerseits in Absurditäten und Widersprüche, andererseits in sehr verfängliche Recriminationen gegen den Clerus, was doch schwerlich in der Absicht gelegen, zu verfallen. Welchen Zweck hat sie denn: „Sie soll die Gläubigen erbauen!“ In der That begegnet man diesem Refrain am häufigsten in den Decreten der Oberhirten nicht minder wie in den polemischen Schriften, die über diesen Gegenstand in neuester Zeit erschienen sind.

Besehen wir uns auch da ohne die Brille der vorgefaßten Meinungen oder, das Urtheil beschränkender, Autoritäten vor allem die, welche erbaut werden sollen.

---

*) In der Umgebung des Ortes, wo der Verfasser wohnt und die keineswegs zu den ärmsten des Landes gehört, erhalten die Schullehrer in den kleinen Ortschaften, für die Beistellung der Kirchenmusik entweder ganz und gar nichts weder vom Kirchenfonde noch von der Gemeinde oder von letzterer die kaum nennenswerthe, fast lächerliche Summe von 3—4 fl. jährlich. Und doch führen diese „kleinen Leute“, die man, wenn man ihr Tagwerk in der Nähe gesehen, zugleich achten und bemitleiden muß, lediglich getrieben von dem in Oesterreich allenthalben regen Sinn für Kirchenmusik und unterstützt von gleichgesinnten ländlichen Dilettanten häufig genug recht gute Kirchenproduktionen, zuweilen selbst Messen unserer Großmeister auf.

Die sogenannten Gebildeten, die „Studierten“ halten sich, besonders in neuester Zeit größtentheils ferne vom Kirchenbesuche; selbst eigentliche Musikfreunde trifft man, trotzdem daß die neuere Kirchenmusik so viel „Rauschendes und Galantes hat“, weit seltner, als man denkt, daselbst. Das Publikum, das an Sonn- und Festtagen Kirchenmusik zu hören bekommt, besteht also in Städten und Märkten aus Bürgern, in Dörfern aus Bauern; weitaus das größte und andächtigste Contingent liefert aber die Klasse der Proletarier, die Dienstboten, die Taglöhner, jene Parias der Menschheit, die schlecht genährt, ärmlich gekleidet, mit saurer Arbeit bei wenig Lohn überhäuft, meist noch hart und verächtlich behandelt, dennoch bis in die neueste Zeit, wo man sie systematisch gegen die Reichen aufgehetzt, mit bewunderungswürdiger Geduld und Ergebung ihr hartes Loos getragen, sich desto inniger und vertrauensvoller an ihren Schöpfer klammernd, je mehr dieser selbst sie zu verlassen und zu verstoßen schien. Der Verfasser gesteht, daß der Anblick dieser Art Beter von jeher für ihn ein eben so erschütternder wie erhebender und erbaulicher gewesen. Diese wahrhaft fromme Schaar auch noch durch die Tonkunst in ihren religiösen Gesinnungen zu bestärken, wäre freilich das würdigste Ziel der Kirchenmusik, aber ist es durch Vertauschung des modernen Styls mit jenem Gregors oder Palestrina's zu erreichen? Seht nur hin was vorgeht, und antwortet redlich darauf. Kaum in die Kirche getreten, setzen sie sich — und dieß gilt nicht bloß vom Proletarier, auch vom Bauer und der Mehrzahl der Bürger — mit dem lieben Gott gleich in unmittelbaren Rapport, ihm ihre Noth, ihre Leiden klagend und aus alten abgegriffenen Gebetbüchern bereits hundertmal vorgetragene Bitten aufs neue an ihn richtend und, vollauf mit dem Allem beschäftiget, den mehr oder minderen Grad ihrer religiösen Erhebung ganz und gar nicht von der größeren oder geringeren Vollkommenheit der Musik abhängig machend, die ihrem Verständniß absolut unzugänglich ihnen zu Häupten rumort. Nur dieß finden sie und finden es ganz in der Ordnung, daß an Hochfesten der Rumor zur Ehre Gottes ein wenig größer als an gewöhnlichen Sonntagen ist.

Eigentlich und direct erbaut vermag daher die katholische Gemeinde in der Kirche, nebst dem was aus dem Innern jedes Ein-

zelnen kommt, nur durch Zweierlei werden: Durch die sogenannte stille Messe, die auferbaulichste von allen, da weder durch das Auge noch das Ohr der Beter von seiner Andacht abgezogen wird, und durch das einfache deutsche Kirchenlied, dessen Text Jedermanns Verständniß zugänglich und dessen Melodie bei den Katholiken und, dem Vernehmen nach, auch bei den Protestanten häufig eine so vom Herzen kommende, so zum Herzen dringende ist, daß selbst große Tonmeister von ihr zu tiefster Rührung hingerissen worden sind.*) Alle übrige Musik in der Kirche wirkt nur indirect erbaulich aufs große Publikum; dieses bringt die festlichere Musik mit der Feier des Festtages in Verbindung und seine Stimmung wird dadurch allerdings selbst eine gehobenere, andachtsvollere als an gewöhnlichen Tagen.

Es bleiben nun unter diesem Gesichtspunkte nur noch die wenigen gebildeten Kunstfreunde zu betrachten übrig, die heutzutage Kirchen besuchen und dort durch die Musik, wenn Composition und Vortrag ihren Anforderungen entspricht, ebenfalls, wenngleich auch nur indirect erbaut werden können, da im Allgemeinen jedes reine Kunstwerk um so mehr das religiöse, die menschliche Psyche läutert und veredelt.

Ist es gleich recht und billig, daß bei Beurtheilung, welche Kirchenmusik die zweckmäßigste, nur auf die Gesammtheit der Gläubigen und nicht auf jene vereinzelten Verehrer der Musica sacra Rücksicht genommen werde, so kann der Verfasser doch nicht unterlassen, für diese Menschenklasse, die er zu kennen glaubt und auf die Thibaut und Stein so ungnädige Seitenblicke werfen, eine Lanze einzulegen.

Könnte man in das Innere dieser spärlichen Schaar von Kunstfreunden, die ein geheimer Zug zur Kirche fort und fort zieht, einen Blick werfen, man würde dort kaum Ruhe und Glück, eher Zwiespalt, Zweifel und Streit gewahren. Unaufhörlich zwischen dem religiösen

---

*) J. Haydn hörte in der St. Paulskirche zu London einen Gesang von Waisenkindern. Er schrieb in sein Tagebuch: „Keine Musik rührte mich zeitlebens so heftig als diese andachtsvolle und unschuldige; ich stand da und weinte wie ein Kind.“ A. Ch. Dies: Biographische Nachrichten über J. Haydn.

Bedürfnisse ihres Herzens und den unerbittlichen Vernunftschlüssen ihres Kopfes im Gedränge, abgewendet von der Welt, deren Hohlheit und Nichtigkeit sich ihnen mit jedem Schritt durchs Leben klarer aufdringt, aber zugleich nicht im Stande, sich von ihr auf das Gebiet, wo die Gläubigkeit und der Friede wohnt, zu flüchten, gemieden von den Parteien und sie ihrerseits wieder meidend, seit es ihnen eingeleuchtet, wen und was man alles, man mag sich nach rechts oder links wenden, stillschweigend mit in den Kauf nehmen müßte, stehen sie ohne Ansehen, ohne Anhang, einsam im Vorhofe des Tempels, den eine größere und, wie es scheint, glücklichere Schaar ganz zu betreten oder ganz zu verlassen, die Entschlossenheit hatte.

Wenn nun gerade diese Menschenklasse für die Kirchenmusik den reinsten Sinn, das beste Verständiß mitbringt, wenn bei einem J. Haydnischen „Gratias“, bei dem „Sum pastor bonus“ oder „pax vobis“ seines Bruders, bei dem „Alma Dei“ Mozarts sie urplötzlich ein wunderbar fremdartiges Gefühl, wie ein seliger Gruß aus ihrer gläubigen Kindheit fernem Himmelreich, ergreift, so ist ihnen dieser Genuß, den man nur mit schwerem Unrecht einen sinnlichen schelten dürfte, wohl zu gönnen, und die Thräne, die unbemerkt ihr Auge netzt, sicher eine Thräne des Dankes gegen die unsichtbare Hand zu nennen, die, milder als der Herr Pfarrer zu Köln und der Rechtslehrer zu Heidelberg, jedem Vogel sein Futter zu streuen weiß. —

Da also, wie der Leser gesehen, die Annahme, daß die Kirchenmusik ein integrirender Theil der Messe selbst oder daß sie einzig und allein zur Erbauung der Gläubigen bestimmt sei, sich nicht durchführen läßt, ohne der Vernunft und Erfahrung gleicherweise Gewalt anzuthun, so bleibt doch kein anderer Ausweg übrig, als sie mindestens zum größten Theile als Schmuck und Zierde des Cultus zu betrachten und von diesem Standpunkte aus den Werth der verschiedenen Arten derselben zu würdigen, so wie man es ja auch bei den andern Künsten, — ja wie es die Päpste selbst nicht anders gehalten, die, als sie die heiligen Stätten Roms durch die Malerkunst zu schmücken beschlossen, nicht etwa da Fiesole, Francia, oder Fra Bartolomeo, die frommen Schöpfer erbaulicher Bilder, sondern

Raphael und Michelangelo berufen haben, als welche Großmeister ihrer Kunst ihnen die geeignetsten erschienen, der katholischen Kirche und dem Hauptsitze derselben durch unvergängliche Meister- und Musterwerke die höchste Zierde zu verleihen.

Die Anwendung obigen Grundsatzes auf die verschiedenen Style, wie sie im Laufe der Zeiten in der Kirchenmusik zum Vorscheine gekommen, hat aber in der Gegenwart ihre Schwierigkeit, deren Größe der Leser würdigen wird, wenn er all der verschiedenen, bereits aufgezählten, nationalen und religiösen Parteitendenzen sich erinnert, die hier eine gerechte und unbefangene Würdigung so sehr erschweren. Jedenfalls glaubt der Verfasser zur Bezeichnung seines Standpunktes das ästhetische Glaubensbekenntniß vorausschicken zu müssen, daß ihm von jeher das, was in der Religion das Absurdeste, die Vielgötterei, in der Kunst als das Vernünftigste, Trefflichste und Heilsamste erschienen; daß ihm, je mehr und je verschiednere Meisterwerke in den mannigfachen Zweigen der schönen Künste er im Verlaufe seines Lebens kennen gelernt, desto überzeugender die Wahrheit des Götheschen Spruches eingeleuchtet habe: „Die Kunst hat nie ein Mann allein besessen" — „und nie ein Volk allein" könnte man ergänzend hinzufügen. Um so mehr hat es ihm widerstrebt, ja ihn angewidert, wenn er so häufig sehen mußte, wie man die Leistungen einzelner Künstler oder ganzer Kunstschulen nicht nach ihrem Werth an sich und den allgemeinen Gesetzen des Schönen, sondern dadurch zu tariren gesucht, daß man eine Stylgattung, z. B. jene Palestrinas für den musikalischen Kirchenstyl, als Norm, gleichsam als das zunftgemäße Ellenmaß angenommen, an dem alle Uebrigen, ob sie etwa zu lang oder zu kurz, erprobt und gemessen werden sollen. Auf andern Gebieten als jenem der Kirchenmusik ist man längst davon abgekommen; es würde bei Gebildeten Verwunderung erregen, wenn heutzutage Jemand die italienische Malerei als die einzig gültige und normale, hingegen die deutsche und spanische Schule als gar nicht berechtigt, ja für ihn als gar nicht existirend betrachten wollte. Selbst im Bereiche der Poesie hat man die so lange festgehaltene Idee, das klassische Alterthum als maßgebend und die Werke der griechischen und römischen Dichter als Canon für alle Nachfolger zu erklären, aufgegeben und es einsehen gelernt, daß der griechische Maßstab für

sich allein nicht ausreicht, um Dante oder Shakespeare, Calderon oder Göthe gerecht zu messen.

Wer auf solchen Grundsätzen fußend die drei Hauptformen der christlich katholischen Tonkunst ins Auge faßt, wird auch hier die Bestätigung des: „Non omnia possumus omnes“ und die Thatsache finden, daß der gregorianische — wie der Palestrina“ — und der moderne Kirchenstyl seine nur ihm eigenthümlichen charakteristischen Merkmale, seine Licht- und Schattenseiten habe.

An Reichthum der Ideen, wie an jenem der Mittel, sie in Tönen zu verkörpern, an Mannigfaltigkeit der Formen, die verschiedenartigsten religiösen Gefühle und Stimmungen auszudrücken, übertrifft der moderne Styl obige beide, die in dieser Beziehung nur arm und ungelenk gegen ihn erscheinen; aber er kann sich mit jenem Palestrinas nicht an einfacher Großheit und erhabener Würde, ja selbst nicht am ätherisch klaren Wohllaut der, fast durchaus auf reinen Dreiklängen ruhenden, musikalischen Sprache messen, während der Gregorianische gerade durch seine Fremdartigkeit in Bezug auf Rhythmus und Melodie, durch die Abwesenheit alles dessen, was das Ohr ergötzt, sich als einer „der nicht von dieser Welt“ als spezifisch kirchlicher sich ausweist, aber nicht von jener allgemeinen Kirchlichkeit, wie es doch das griechische Wort: „katholisch“ prätendirt, sondern als einer, der durch seine freudlose Düsterkeit und Monotonie das mönchische Gepräge seiner Zeit und seines Urhebers, des gewaltigen Gregor, der selbst auf dem päpstlichen Stuhle vor allem Mönch geblieben, nur zu deutlich an sich trägt.*)

Diesen Styl, dessen unheimliche Trostlosigkeit der Verfasser durch eine Reihe von Jahren in einem Cisterzienser Stifte, wo jener sich noch erhalten, zu beobachten Gelegenheit gehabt, gerade in

---

*) „Ich kann mir einmal nicht helfen, es empört mich, wenn ich die allerheiligsten, schönsten Worte auf so nichtssagende, leiermäßige Weise muß abgesungen hören. Sie sagen, es sei Canto fermo, sei Gregorianisch — das ist All Eins. Wenn man es damals nicht anders gefühlt hat, oder nicht anders hat machen können, so können wir es jetzt. Das soll Kirchengesang sein! Freilich ein falscher Ausdruck ist nicht darin, denn es ist gar kein Ausdruck darin!“

Mendelssohn, Briefe an Zelter.

jetziger Zeit wieder einführen zu wollen, zeigt von dem Grade leidenschaftlicher Verblendung, der sich gewisser klerikaler Coterien bemächtigt, denn um es gerade heraus zu sagen, der Versuch, den Zeiger der Weltenuhr gleich um volle zwölf Jahrhunderte zurück zu schieben, wär's auch nur in musikalischer Beziehung, würde keine Reform mehr — würde eine Revolution zu nennen sein.

Es gilt aber von derlei Reformen revolutionären Charakters, was Macchiavelli vom Kriege sagt: „Man sieht wohl, wo und wie man anfängt, aber nicht wo und wie man aufhört.“ In der That dürfte bei der gegenwärtigen Weltlage und Stimmung der Christen, wenn die Kugel einmal ins Rollen und es zu einer wirklichen totalen Umgestaltung unsrer religiösen und kirchlichen Welt käme, diese schwerlich auf die Chorpulte und Gregor sich beschränken, sondern, noch etwas Heiligeres und Wichtigeres als den Streit über den ächten Kirchenstyl kennend, lieber gleich zu dem lauteren Urquell des Christenthumes, zu dem Geist und dem Wandel jener ersten und im Grunde auch einzigen wahrhaft christlichen Gemeinden zurück kehren. Nie sah die Welt ein entzückenderes Schauspiel, nie einen reineren Cultus, nie ward ein schöneres Sittenzeugniß, als was der jüngere Plinius ihnen ertheilte, geschrieben! —

Bliebe aber, was freilich wahrscheinlicher, diese Art Kirchenverbesserung auf halbem Wege stehen und nur auf die Wiedereinführung des Gregorianischen Gesanges beschränkt, so würde der grelle Gegensatz von dereinst und jetzt nur desto anstößiger und für die Feinde des Katholicismus — wo hat er jetzt deren nicht? — eine nur zu willkommene Beute sein.

Man denke sich, um die Sache durch ein recht auffälliges Beispiel zu erläutern, daß bei der 300jährigen Feier des Concils zu Trient im Juni 1863 während des Pontificalamtes keine jener „gottlosen Trompeten- und Paukenmessen“ J. Haydns, sondern, was wohl glaublich, nur Gregorianischer Gesang, wie ihn die Liturgie für die stehenden und wechselnden Gesänge des Hochamtes vorschreibt, celebrirt worden, und vergleiche dann damit den übrigen luxuriösen Pomp des Festes, wie ihn Brunners Kirchenzeitung beschreibt:

„Kanonendonner verkündete am 29. Juni 1863 den Anbruch des Festes, die Musikbande in glänzender Uniformirung durchzog musi-

cirend die Stadt. Um 9 Uhr begannen die gottesdienstlichen Funktionen im reichgeschmückten, mit blauen, weißen und rothen Draperien, mit Gold- und Silberfransen dekorirten Dome. Wie zu allen feierlichen Funktionen zogen die Bischöfe nebst dem Pontificanten in solenner Prozession in vollen Pontifical-Kleidern, mit der goldstrahlenden und mit edlen Steinen geschmückten Mitra auf dem Haupte von der Sakristei aus zum Hochaltar. Das berühmte Kruzifix, ein Meisterwerk der Skulptur, war auf dem Hochaltare aufgestellt, welchen sechs hohe silberne Leuchter und vier silberne Blumenvasen schmückten. Zur Evangelienseite des Altares stand unter einem reich mit rothem Sammt und Seide drapirten Thronhimmel das Faldistorium für den Pontifikanten; der Cardinal Schwarzenberg nahm unter einem ähnlichen Thronhimmel Platz, der auf der Epistelseite des Altares errichtet war. Die Stühle der Bischöfe umgaben im Halbkreise den Altar."

Daß auf das Festamt ein Festessen gefolgt, ist, obgleich der Berichterstatter darüber schweigt, nicht minder glaublich, als daß bei demselben nicht lediglich, wie bei jenen armen Mönchen der gregorianischen Tage, Gemüse mit ein Bischen Fisch und Käse servirt worden sei; nicht minder glaublich ist aber auch, daß sich die Spötter ins Ohr geflüstert: „Fürwahr, wenn nicht den bessern doch sicher den bequemern Theil haben sich unsre Oberhirten aus jener an Geißeln, Fasten und Nachtwachen im Gebet gesegneten Zeit in die Gegenwart herüber geholt, in der Kirchenmusik wenigstens sind sie wieder strenge Asceten geworden!"

Mit gleichem Fug und Recht können diese „Merker" und Tadler fragen, warum man denn gerade im katholischen Deutschland, namentlich im deutschen Rom, „der heiligen Cöln" so übereifrig sich beeilt, unsere vaterländische Kirchenmusik durch den Gregorianischen Gesang zu verdrängen, während aus dem Rom der Italiener, wo doch dieselben liturgisch kirchlichen Beweggründe sich geltend machen müßten, von einer Verdrängung des Palestrinastyles durch den Gregorianischen noch nichts verlautete.

Wollte man etwa einwenden, es geschehe „aus besonderen Rücksichten, die gehörig erwogen worden", wie sich Pio nono im oben citirten Edict vorsichtig genug ausdrückt, etwa um das Vorurtheil, die

Vorliebe des Italieners für seinen Palestrinastyl, der ihm bereits lieb und zur Gewohnheit geworden, zu schonen, so können wir Deutsche, namentlich wir Oesterreicher, dasselbe Argument für unsere Kirchenmusik geltend machen. Unsere Liebe, unser Stolz trotz aller Anfechtungen, von Unwissenheit oder schlecht verhülltem Neide diktirt, ward dieser Kirchenstyl allüberall in Stadt und Land gehegt und gepflegt; bis zu den kleinsten Dorfgemeinden hinab ist er dem Volke zur Gewohnheit, zum religiösen Element und Bedürfniß geworden.

Ja könnte man nur gründliche Umfrage halten nicht bloß bei Laien, auch bei jenen, die, im steten Verkehr mit dem Volke, am besten wissen müssen, was ihm in kirchlichen Dingen frommt, was es bedarf oder wünscht, bei jenen zahlreichen Pfarrern und Curaten, von denen so viele diese ihnen von Kindesbeinen an bekannte Kirchenmusik mit Lust und Liebe als mitwirkende Musici in der Kirche gepflegt, ja oft genug, namentlich in den Klöstern, durch eigene treffliche Compositionen geziert haben, sicherlich nur einen Schrei des Bedauerns und der Entrüstung über diese eben so ungerechtfertigte wie gewagte Neuerung würde man vernehmen. Daß die Gegner selbst dergleichen ahnen, geht aus einigen hingeworfenen Aeußerungen derselben „über zu befürchtende Aufregung ꝛc. ꝛc.“ deutlich genug hervor.

Der Verfasser hofft daher, wenngleich mit täglich mehr sinkendem Vertrauen, im Interesse der Religion wie der Kunst noch immer, daß trotz der gewaltigen Anstrengungen einzelner Fanatiker und ihrer blinden Nachbeter die Wiedereinführung eines Kirchenstyles scheitern werde, von dem man — und dieß ist das Lächerliche an der Sache — nach dem eignen Geständniß seiner Anhänger nicht einmal mehr weiß, wie er ursprünglich beschaffen gewesen, da er im Laufe der Zeiten fort und fort Umgestaltungen unterworfen worden, das Antiphonarium Gregors selbst verloren gegangen, ein aufgefundenes Fragment einer Abschrift aber nicht mehr zu entziffern ist.

Einen gefährlicheren Rivalen dürfte unsere österreichische figurirte Kirchenmusik am Palestrinastyle finden, nur möge man ums Himmels willen doch endlich einmal von der seit Thibaut eingerissenen, alle Kunstgeschichte ins Angesicht schlagenden, Unsitte ablassen, in ihm den K i r ch e n st y l par excellence zu erkennen. Es gibt, man

kann es nicht oft genug wiederholen, keinen solchen, es gibt keine Normalmesse, so wenig als es eine Normal=Madonna gibt. Der neuere Styl und auch jener Palestrinas und Gregors sind lediglich ein Spiegel ihrer Zeit oder vielmehr der Entwicklungsstufe der Kunst. Es läßt sich nachweisen — und dieser Nachweis ist schlagend — daß im Palestrinastyle damals nicht bloß in der Kirche, sondern auch im weltlichen Genre componirt und musicirt ward, gleichwie die Muse des kais. Kapellmeisters J. J. Fux ein und dasselbe altmodische Schleppkleid bei Hochmessen und Hoffesten zur Schau trug, gleichwie die moderne Kirchenmusik unsrer großen Meister ihren bestimmten, nur ihr eigenthümlichen Charakter bekam, nicht weil ihre Urheber „frivol in frivoler Zeit" gelebt, sondern weil die Tonkunst selbst, indem sie durch die endliche Ausbildung auch ihrer instrumentalen Sphäre und Verschmelzung derselben mit der gesanglichen schließlich zur vollen Totalität, zu ihrem Culminationspunkt gelangt, eben dadurch auf kirchlichem wie weltlichem Gebiete freier, frischer, reicher und lebensvoller geworden war.

Es kann daher auch die Frage, ob der Palestrinastyl den gegenwärtigen aus der Kirche verdrängen soll und darf, keine im Voraus entschiedene, sondern gleichfalls nur eine Frage der Prüfung, welcher von Beiden dem Cultus mehr Würde und Zierde verleiht, sodann aber, was nicht zu übersehen, der Opportunität sein.

O. Jahn hat, so wenig der Verfasser dessen Ansichten in ecclesiasticis alle unterschreiben möchte, doch hierin den Nagel auf den Kopf getroffen, daß er dem Palestrinastyle den Charakter des Elementaren vindicirte, ihn mit dem Oceane verglich, von dessen ungemessener Fläche Woge um Woge im gleichen Rhythmus ans Ufer und an unser Ohr schlägt. Der Eindruck, den unser Aug' und Ohr und mittelst desselben unser Gemüth empfängt, ist ein majestätischer, an die Ewigkeit gemahnender, er wirkt um so mächtiger, je ungemischter er ist, wird aber eben dadurch, man kann es nicht läugnen, auf die Länge zu einem monotonen, ermüdenden, während eine Alpenlandschaft, die gleichfalls erhabene Gegenstände, aber vermischt mit bald düster schaurigen, bald sanften und lieblichen Scenerien im reichen Wechsel bietet, stets aufs Neue Herz und

Sinn zu fesseln vermag; oder, um nicht länger mit Bildern Fangball zu spielen, der Palestrinastyl ist, da er das Erhabene rein und unvermischt repräsentirt, der größere, der österreichische, der das Gesammterbe der Vergangenheit in eine volle Garbe zusammenfaßt, der reichere zu nennen. Sie halten sich in ihren Vorzügen das Gleichgewicht, ja auch in ihren Mängeln; droht diesem die Klippe des zu Bunten, hat jener die der Ausdruckslosigkeit, der Monotonie zu scheuen. Letzteres ist nirgends besser als an dem Hauptsitze desselben, in Rom, seit langem gefühlt und Abhülfe dagegen durch äußerst grelles und unaufhörliches Wechseln von Forte zum Piano, im steten Crescendo und Decrescendo versucht worden, wodurch aber, wie sich der Verfasser dort während der Charwoche selbst überzeugt hat, ein so kokettes sicherlich nicht in den Intentionen Palestrinas und Allegri's gelegenes Uebermaß von Betonung entsteht, daß unsre Ultramontanen „von diesseis der Berge" gar nicht Ursache haben, die neuere Musik der Effekthascherei, die nirgends ärger getrieben wird, als in der Sixtina, anzuklagen. Auch Mendelssohn gewann diese Ueberzeugung, die, ohne nach Rom zu gehen, jeder sich verschaffen kann, der die gestochene Partitur von Allegris Miserere mit ihren unaufhörlich hintereinander herjagenden Forte und Piano zur Hand nimmt.

Es wird am Palestrinastyle als Hauptkriterium seiner Reinheit und Heiligkeit, somit seiner Kirchlichkeit gegenüber unserm sündhaften, modernen, der Umstand gerühmt, daß er mit Ausschluß aller Instrumente lediglich auf der menschlichen Stimme, die allein das Recht hat, Gott in seinem Tempel zu preisen, beruht.

Die menschliche Kehle, die den Gesang hervorbringt, ist, genau besehen, eine Art Pfeife, die, gleich jenen der Orgel, durch einen Blasebalg — hier die Lunge — geblasen und in der, wie in der Orgel, durch Erweiterung und Verengerung, durch Verlängerung oder Verkürzung der Röhre der höhere oder tiefere Ton gebildet wird, wie sich Jedermann überzeugen kann, wenn er, die Spitzen zweier Finger an den Kehlkopf setzend, einen beliebigen Ton nimmt und sodann denselben um eine Octave höher und tiefer anschlägt. Steckt man nun diesem menschlichen Pfeifchen, das den Diskant- oder Alt-, Tenor- oder Baßgesang hervorbringt, ein Bischen Holz

oder Blech an seiner Mündung vor, so entsteht, je nach Materie und Form derselben, der Klarinett- oder Fagott-, der Horn- oder Trompetenton; der Blasebalg selbst und das Pfeifchen, vor allem aber der Mensch, der nach seiner Willkür beide regierte, sind beim Singen und Blasen ganz dieselben geblieben. Was also an dem Gebrauche der Instrumente in der Kirche gar so Unzüchtiges, Tempelschänderisches, Fluch- und Verdammungswürdiges sei, warum einige Gegner derselben, wie der Cardinal Cajetan ihre Anwendung bei gottesdienstlichen Funktionen sogar für eine schwere Sünde und beinahe Gotteslästerung — gravissimum peccatum et forte mortale sacrilegium — erklären konnten, ist dem beschränkten Oesterreicher-Verstande des Verfassers niemals recht klar geworden.

Als ein mindestens plausiblerer Vorzug der menschlichen Stimme vor den Instrumenten, somit als Grund ihrer alleinigen Qualification für die Kirche, wird häufig geltend gemacht, daß sie weit inniger und ausdrucksvoller, als es letztere vermöchten, religiöse Empfindungen in Tönen zu verkörpern vermöge. Abgesehen von der Inconsequenz, die darin liegt, daß man nun, wo es in den Kram taugt, plötzlich das früher so verpönte, an der österreichischen Kirchenmusik so getadelte Ausdrucksvolle wieder zu Ehren bringt, ist der Vorrang der menschlichen Stimme vor den Instrumenten in dieser Beziehung nichts weniger als erwiesen, und die Thatsache wohl noch Vielen im Gedächtnisse, daß Paganini die berühmte Malibran zum Wettkampf mit seiner Violine aufgefordert, ja sich erboten hatte, diesen gegen sie mit nur Einer Saite zu bestehen, und doch hatte es die Sängerin, deren Stimme für eine der herrlichsten, seelenvollsten galt, nicht gewagt, den hingeworfenen Handschuh aufzuheben.

Auch der, nach jeder Seite hin Gerechtigkeit übende Vischer erkennet bei aller Bewunderung des Styles à la Capella den Gebrauch der Justrumente in der Kirche darum für nichts weniger als überflüssig, da sie nach seiner Ansicht das sonst ewig unvollständige Colorit der Singstimmen ergänzen, ja dieses selbst auf wunderbare Weise erst recht hervortreten zu lassen im Stande sind.

Doch zugegeben, der Palestrinastyl sei der Ausbund aller Vollkommenheit und in Einer Beziehung ist ers auch wirklich, welche

Mittel habt ihr denn diesseits der Alpen, die Werke dieses und verwandter Meister, die wohl wußten und berechneten, für welche Kehlen und Chöre sie schrieben, zur Aufführung zu bringen? Wie wollt ihr einer Musik, die, wenn sie wahrhaft ergreifend und majestätisch wirken soll, glockenreine Stimmen, strengste Schulung der Sänger und durch den Wegfall der Instrumente, massenhafte Besetzung verlangt, gerecht werden mit euren verschleimten Bierbässen, euren Schrei- und Heul-Tenoren — nur diese zwei Spezies sind in der Regel hier zu Lande üblich —; wie wollt ihr die Sopran-Partie passend und dauernd besetzen, da es keine Castraten mehr gibt, die Knabenstimme, kaum daß sie mühsam durch einige Jahre für diesen schwierigen Gesang zugerichtet worden, zu mutiren pflegt und die Weibsen nach denselben Satzungen, die den Styl à la Capella vorschreiben und die das Kölner Provinzial-Concil von 1860 aufs neue wieder eingeschärft, prinzipiell vom Kirchengesange ausgeschlossen sind? Leset doch in des Domherrn Speth „Italienischer Reise“ die ausführliche Schilderung der unglaublichen Dressur und Schulung, der die Sänger der Sixtina unterzogen zu werden pflegen und doch wie oft girten und distonirten sie dennoch zur Zeit, als der Verfasser sie hörte, und auf eine Weise, die in dieser heiklichsten aller Musiken, bei dem steten Schweben und Auf- und Niederschwellen der Töne, dann um so schmerzlicher das Ohr berührte; Engelstimmen und Katzengeschrei durcheinander sich mischend.

Eine auch nur annähernd gute Aufführung von Palestrinas, Allegris ꝛc. ꝛc. Kirchenwerken — und jede andere haben sich selbst Verehrer derselben, wie z. B. Kiesewetter höchlichst verbeten — wird daher bei uns nur in Residenzen oder den Landeshauptstädten möglich sein. Sollen etwa dahin die Gläubigen des flachen Landes, wenigstens in ihrem Leben einmal, wie die Juden einst nach Jerusalem, pilgern, um dort durch die einzig ächte und gerechte Kirchenmusik „erbaut“ zu werden? Nicht die Malice des Verfassers, — die Absurdität dieser wunderlichen Art von Kirchenreform ist es, die solche Fragen aufwerfen läßt.

Sicherlich, es stellt sich immer mehr heraus, alle jene, die so wie mit einem nassen Schwamm unsere Kirchenmusik hinweg zu tilgen und die italienische statt ihrer einzuführen gedachten, haben auch

nicht im entferntesten das Unpraktische der Einsetzung dieser, noch das Unpatriotische der Vertreibung jener bedacht.

Ja, **deutsche Schätze** sind es, ihr Thoren, diese österreichischen Kirchenschätze, die ihr mit so blinder Hast los zu werden suchet, Schätze der allerseltensten und kostbarsten Art noch obendrein. Denn etwas gar räthselhaft Rares und wunderbar Apartes ist die Kirchenmusik; etwas, das nicht, wie Fleischerbuden und Bäckerladen und nöthigenfalls auch noch Kriegsobersten und Poeten, in aller Herren Ländern der alten und neuen Welt sich findet.

Wie der riesige Alpenzug von West nach Ost, so zieht sich das erhabene, aber schmale Terrain der Musica sacra, rings vom Flachland begränzt, von Süd nach Nord, von Italiens Halbstiefel durch Oesterreich, Deutschland nach den Niederlanden hin, aus welchem in geisterhafter Majestät einzelne Gipfel wie Scarlatti, Palestrina, die Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, Händel, Roland Lassus empor ragen. Diese Höhen, darunter wahre Gipfelpunkte der Menschheit, untereinander auf Fuß und Zoll zu messen, zu bestimmen, ob die „Missa pro Papa Marcello“, das „Requiem“ oder die D-Messe“; ob die „Matthäuspassion“, „der Messias“ oder „die Schöpfung“ das Höchste, mögen Andere als der Verfasser den tolldreisten Versuch wagen. Nur wer selbst auf einem solchen Höhepunkt stünde, könnte es mit einiger Sicherheit versuchen; vom Thale aus gesehen, werden derlei Kolosse bald über-, bald unterschätzt; gemeiniglich erscheint der als der Höchste, der dem Gesichtskreis des Beschauers am nächsten liegt.

Bessern Bescheid als über diese ästhetischen Höhenmessungen, nur leider wenig tröstlicher Art, glaubt der Verfasser über das der Tonkunst zu stellende Horoskop für den Fall geben zu können, daß es gelingen sollte — und theilweise ist es bereits gelungen — die österreichische Kirchenmusik aus der Kirche zu verdrängen.

Gebe sich Niemand hierüber Täuschungen hin. Was Lichtenberg von gewissen prätentiösen Zeichnern sagt: Daß sie Alles apart und ja nur so vollkommen als möglich haben müssen: die feinsten Stifte, eigens präparirtes Papier, ein besonders construirtes Zeichenbrett, ein günstig gelegenes Fenster, um das Licht gut einfallen zu lassen, und am Ende, wenn es darum und darauf ankömmt, doch schlecht zeichnen, wird auch hier eintreten. Vor lauter Bestreben, die

Kirchenmusik recht kirchlich und vollkommen zu machen, wird sie durch das Treiben unsrer zelotischen Puristen erst recht unvollkommen und unkirchlich werden. Hält es schon, wie gezeigt worden, außerordentlich schwer, mit unsern Mitteln Werke Palestrinas und seiner Zeit zur Aufführung zu bringen, wie denkt man denn die Schwierigkeiten zu besiegen, die sich dem Componisten entgegen stellen, der auf Geheiß und unter Controle des Priesterthumes, wie beabsichtigt wird, Kirchenwerke in diesem Style componiren soll, einem Style, der für seine kunstvoll verschlungenen Akkordenfolge nicht bloß das feinste Ohr, die gründlichste Technik, sondern auch, was die Hauptsache, zur Beseelung des Ganzen jenen frommen, edlen und schlichten Geist von Tagen „die gewesen sind“ als unerläßliche Bedingungen fordert.

Aber wie überall, wo man, ohne im Innern davon erfüllt zu sein, nur den Schein des Hohen und Großen sich anzumaßen sucht, wird auch hier, statt des Aechten, das klägliche Surrogat desselben, statt des Heiligen, die Karikatur des Heiligen nicht lange auf sich warten lassen. Nicht Gregors, nicht Palestrinas Geist, der Geist der Neuzeit wird, wenn unsre bisherige Kirchenmusik gefallen, seinen Einzug in die Tempel halten, der prägnante Ausdruck desselben, die Männergesangsvereine, werden sich mit ihren Compositionen und Produktionen der Chorpulte bemächtigen, vor denen einst unsre Altmeister durch „Kennen und Können“ im schönsten Vereine die Ehrenprobe bestanden. Schon drängt sich diese neueste Art der „Musikmacherei“, in welcher nebst dem einseitigen Beethoven-Cultus der Verfasser die Grundursachen der gleichzeitigen Entartung unserer Tonkunst — in Verflachung einerseits, in Verwilderung andererseits — erblickt, immer häufiger und zudringlicher zu den Kirchenchören, seis in der Gestalt jener süßlich faden Einlagstücke, dem unerträglichen ewigen „Salve“ und „Ave“, seis in der Gestalt von sogenannten Vocalmessen à la Palestrina, wie die prätentiöse Impotenz ihrer Urheber sie nennt, und deren innere Gehaltlosigkeit und liederliche Mache nur noch durch die Koketterie ihres Vortrages überboten wird.*)

*) Welche musikalische Zustände durch diese einreißende babylonische Verwirrung wir überhaupt in unserer Kirchenmusik zu gewärtigen haben, möge ein Pröbchen aus einem vielgelesenen Wiener Blatte zeigen. Dort fand sich unterm 19. October 1864 Folgendes: „Wie alljährlich feierte auch heuer die Sparkassa

Zu spät wird man den begangenen ungeheuren Mißgriff einsehen, zu spät ihn gut machen wollen. Wie gewisse Thiergattungen, wenn ihnen das zur Existenz nöthige Klima zu entgehen beginnt, sind auch nach dem Gesetz, daß auch auf dem Gebiete des Schönen nichts von Dauer sei, die guten Contrapunktisten dem allmählichen Absterben verfallen. Schon wird die Zahl solcher Lehrer und Bildner immer kleiner und die Verwirrung und Mißachtung, die man jetzt über diesen ganzen Zweig gebracht, ist wahrlich nicht geeignet, ihn wieder aufblühen zu lassen, zum großen Schaden der Tonkunst und wohl nicht bloß der kirchlichen allein. Es ist ein wahres Wort Göthes, das auch auf die Musik seine Anwendung findet, „daß in jeder Kunst weit mehr Handwerk ist, als man denkt". Sehr viele Kniffe und Vortheile der musikalischen Composition pflanzten sich weniger durch Bücher als vielmehr durch den lebendigen Verkehr des Lehrers mit dem Schüler, vom Mund zu Ohr, fort. Unsere größten Meister, die das Außerordentlichste auch auf weltlichem Gebiete geschaffen haben, sind zu den Füßen solch strenger pedantischer Contrapunktisten gesessen, wie sie früher als Vorstände von Hof-, Metropolitan- oder erzbischöflichen Kapellen, in Klöstern ꝛc. allenthalben zu finden gewesen.

„Qui Pythia cantat,
Didicit prius extimuitque magistrum."

Das Geschlecht dieser gestrengen, aber heilsamen ludimagistri wird und muß nun aussterben. Wer möchte auch der Thor sein, um Zeit und Kraft auf eine der schwierigsten wie undankbarsten Künste, wie die Kirchencomposition es ist, zu vergeuden, die ersten dreißig Jahre seines Lebens sich bemühn, sie vom Grund aus zu erlernen und auszuüben, die folgenden dreißig Jahre sie Andere aus-

---

das Geburtsfest des Kaisers durch eine stille Messe. Bei dieser Feier hat der Direktor des Tonkünstler-Institutes H. N. aus Schuberts, Beethovens, J. Haydns und einer religiösen Hymne eigner Composition einen Meßgesang für Männerstimmen **compilirt**, der den schönen Zweck: „Andachterweckung, vollkommen erfüllte."

Auch in Prag, wo durch einen Beschluß der Provinzialsynode im Jahre 1863 der figurirte Kirchenstyl feierlich in den Bann gethan worden, sollen die Zustände ganz heillos, die Zeloten aber, die sie herbeigeführt, bereits rathlos und unschlüssig sein, ob sie unsre Kirchencompositeure, die sie durch das große Kirchenthor ins Exil geschickt, nicht durch ein Hinterpförtchen wieder herein lassen sollen.

üben zu lehren und dann bei den Schwankungen, die über Werth oder Unwerth dieser Kunst eingerissen, es schließlich zu riskiren, am Abende seines Lebens wegen gestifteten Aergernisses an den Kirchenthüren Buße thun zu müssen.

Aber selbst auf die musikalische Volksbildung wird der Verfall der figurirten Kirchenmusik einen weit schlimmern Einfluß üben, als man denkt. Hören wir hierüber einen Schriftsteller, dem man ein offenes Auge für das Volk und seine Culturzustände sicherlich nicht absprechen wird — Riehl sagt:

„Noch immer ist die Kirche die einzige, höhere Kunstschule des gemeinen Mannes. Wenn das Volk des katholischen Oberdeutschland noch so viel schöpferischer ist im Volksgesange als die protestantischen norddeutschen Bauern, so darf der Einfluß der katholischen Dorfkirchenmusik hiebei gewiß nicht übersehen werden. Der Bauer hört da einen freieren, reicheren Vocal- und Instrumentalsatz, der dem modern weltlichen Volksliede oft sehr nahe steht und — sei es auch eine rechte Rumpelmesse im Zopfstyle des vorigen Jahrhunderts — doch immerhin nach der Schablone der idealen contrapunktischen Form zugeschnitten ist. Wo könnte er außerdem dergleichen Kunsteindrücke von jugendauf und allfesttäglich finden? Aber auch der bessere Dilettantismus der Kleinstädte kräftigt sich in der Mitwirkung zu diesen Kirchenchören und Orchestern, und wenn nicht so viele Lateinschüler und Handwerkslehrlinge geigen gelernt und Freude am Ensemblespiel gewonnen hätten in jenen Landmessen, dann wäre gewiß die private Pflege des Streichquartettes nicht so weit verbreitet im deutschen Süden. Das Quartettgeigen aber bildet eine solide Grundlage sonder Gleichen für alle musikalische Erziehung und wird so leicht zum köstlichen Schmucke häuslicher Glückseligkeit."

Der Verfasser hat die, ihm durch das Stillschweigen befugter Fachmänner mehr aufgedrungene als frei gewählte, Sachwalterschaft für die österreichische Kirchenmusik bisher dadurch am Besten zu führen geglaubt, daß er dem Leser, ihn nicht sowohl zu überreden als zu überzeugen suchend, alle auf den Gegenstand bezüglichen Thatsachen vorgeführt, ihn auf die wichtigsten Gesichtspunkte aufmerksam gemacht hat, damit dieser in einer, die Religion wie die Kunst und

vaterländische Interessen gleich sehr berührenden, Angelegenheit sich ein von Parteitendenzen unabhängiges Urtheil selbst bilden könne. Es erübrigt nur noch die Aufmerksamkeit desselben auf kurze Zeit für die bereits Eingangs des dritten Abschnittes angedeuteten Mängel und Uebelstände, wie sie sich in unserer Kirchenmusik eingeschlichen, in Anspruch zu nehmen. In Ausmerzung jener Mängel aus unsrer Musica sacra und nicht in einer Ausmerzung dieser selbst aus der Kirche kann nur nach dem bisherigen Gang der Untersuchung eine vernünftige und nützliche Reform bestehen.

Glücklicherweise sind die Uebelstände nicht so groß, als es den Gegnern, die erst schwarz färbten, um schwarz sehen zu können, darzustellen beliebte. Wir haben diesseits der Alpen keinen kirchlichen Augiasstall zu reinigen; wir haben keine Orgelpräludien, aus Tanzmotiven und neuesten Opernarien bestehend, wie sie der Verfasser in Italien zum Ueberdrusse gehört, keine plastischen Kunstwerke in unsern Kirchen, wie z. B. jenes der heiligen Theresia mit dem Engel in S. Bibiena in Rom, deren skandalöse Anstößigkeit — und man duldet sie bis heutigen Tages — selbst einem so mild gestimmten Touristen, wie Domherr Speth, einen Schrei der Entrüstung entlockte. Alles was unsere österreichische Kirchenmusik verunziert und drückt, reducirt sich auf jene allgemeinen Gebrechen und Mängel, wie sie im organischen Lebenslauf eines jeden Kunstzweiges noch vorgekommen.

Was man an Baumfrüchten gewahrt, daß sie lange Zeit bedürfen, um zu reifen, aber, wenn reif geworden, nur kurze, um überreif und zuletzt faul zu werden, ist auch auf dem Gebiete der Kunst eine constate, wenngleich nicht leicht zu erklärende Erscheinung. Liegt es darin, daß mit dem Hervorbringen der Kunstkoryphäen die Natur sich gleichsam erschöpfte, oder in dem keinen Halt kennenden Bestreben der Menschen, die, wie Johannes Müller sagt, „zuletzt auch noch das Beste überbieten wollen, und sich dadurch von dem nur einmal getroffenen glücklichen Mittel entfernen", oder in einem Sinken des religiösen Geistes überhaupt?*) Thatsache ist es, daß, so wie in Italien nach Raphael und Michelangelo die Malerei, so auch bei uns nach unsern großen Tonmeistern die Kirchenmusik über-

*) Der Nachweis einer wirklichen moralischen Verbesserung oder Verschlimme-

aus rasch zu sinken und zu entarten begann. Jene, ohnedieß dicht ans Weltliche streifenden, aber noch von der wahrsten, tiefsten religiösen Empfindung beseelten Melodien und kirchlichen Arien Haydns und Mozarts wurden nun zur leeren Kokettierie, die Instrumente, bei jenen noch, wie gezeigt worden, fast durchaus ripien und lediglich ans Sing- und Streichquartett geschlossen, wurden nun selbstständig und dem Virtuosenthum zinsbar; jene große contrapunktische Kunst, die, ohne daß mans gewahr ward, selbst den mehr melismatisch gehaltenen Theilen der Messen unserer Großmeister zu Grunde lag, machte nun einem, nur den Uneingeweihten blendenden, lediglich auf Effekt berechnetem Raffinement der Composition Platz; jene trefflichen, ächt kirchlichen Gradualien und Offertorien, wie sie frühere Meister, vor allem M. Haydn, geschaffen, wurden nun durch jene modernen Einlagstücke verdrängt, wo der Compositeur der „geläufigen Gurgel" einer Sängerin Gelegenheit gegeben, mit den nicht minder „geläufigen Fingern" eines Instrumentalvirtuosen eine Art eleganten Zweikampfes zu bestehen, oder irgend einem Männergesangsvereine ein Stelldichein geboten, um sich und die andächtigen Zuhörer durch eine Art „geistlicher Alpensängerei" zu ergötzen.

So sank unsere Kirchenmusik in dem Zeitraum von nur wenigen Decennien zu einem Grad von Verweltlichung und Frivolität herab, gleich betrübend und anstößig für jene, die es mit der Religion wie mit der Kunst ehrlich meinen. Es kam dabei eine merkwürdige, auch in andern Künsten beobachtete, Erscheinung zu Tage: das mit dem allmählichen Sinken des Geschmackes parallel gehende,

---

rung der Völker im Allgemeinen mag wohl zu den schwierigsten gehören. Das Horazische:

Aetas parentum, pejor avis, tulit
Nos nequiores, mox daturos
Progeniem vitiosiorem.

ist wohl eine bewunderungswürdig schön construirte poetische Strophe, aber glücklicherweise auch nichts weiter als das; wo wäre die Welt sonst hingekommen? Jedenfalls hängt das Steigen oder Sinken der religiösen Kunst sicherlich mehr von dem organischen Lebensgange dieser selbst als von dem Frömmer- oder Gottloser-Werden der Menschen ab. Der Kirchenstyl gipfelte in Italien mit Palestrina unter denselben Menschen und zur nämlichen Zeit, als die kirchliche Malerei daselbst bereits im raschen Sinken begriffen war.

stetig mehr hervortretende, Versiegen der schöpferischen Zeugungskraft. In der That ist der Unterschied ein erstaunlicher, der zwischen der Erfindungsgabe stets frischer und neuer Motive und Themen und dem Geschick, sie kunstgerecht zu verweben jener älteren Meister, selbst zweiten und dritten Ranges und der durch alle Blendmittel nicht zu verhüllenden Ideenarmuth und der Unbeholfenheit in Verwerthung derselben der neueren und neuesten Compositeure besteht.

Verstünde es daher unsere Hierarchie, der keineswegs das Hausrecht in dieser Angelegenheit — nur die verkehrte Anwendung desselben bestritten werden soll, mit Klugheit und Entschiedenheit hier einzugreifen, den Baum schonend, ihn nur von den wilden Schößlingen, die er in neuester Zeit getrieben, befreiend, so stünde unsere vaterländische Kirchenmusik, die nur durch diese Ausartungen so sehr in Verruf gekommen, aufs neue verjüngt und gereinigt in all ihrer eigenthümlichen Schönheit wieder da, ebenbürtig dem Besten, was in Italien und dem protestantischen Deutschland zur Verherrlichung der Religion in der Musica sacra geschaffen worden; eine Epuration, die um so leichter und unbedenklicher durchzuführen, da auch nach dem Wegfall dieser üppigen Schößlinge und Triebe das Repertoir unsrer älteren, gediegenen Kirchen-Tonwerke, wie gezeigt worden, auch der Zahl nach ein so überaus reiches, inventarisch noch nicht einmal festgestelltes ist, daß ein auf stete Abwechslung erpichter Chorregent bloß mit den drei Meistern, Reutter, M. Haydn und Albrechtsberger allein schon Jahr und Tag sich fristen könnte, ohne zu Wiederholungen greifen zu müssen.

Dieser Reichthum vermehrt sich durch die Erwägung, wie zwar nach unserem Oesterreich, wo die zahlreichsten und größten Meister geblüht, die neuere figurirte Kirchenmusik mit Recht den Namen führt, aber auch im übrigen katholischen Deutschland Vieles und mitunter Ausgezeichnetes in diesem Genre geschaffen worden, ja auch in gewisser Hinsicht selbst die Kirchenwerke Cherubini's, Salieri's rc., die sich an unsern großen Tonmeistern, zum Theile unter ihrer unmittelbaren Leitung herangebildet, in diese große und umfangreiche Schule einzubeziehen sind.

Daß obige Epurationen eine ebenso feste, wie discrete und vorsichtige Hand erforderten, da selbst in der gesunkenen Epigonenzeit

noch manches Vortreffliche ans Licht getreten — wir erinnern der Kürze halber nur an Weigl, Tomascheck — sei, um Mißverständnissen vorzubeugen, noch ausdrücklich erwähnt.

Es sind diese Reformen in gewisser Hinsicht — der Verfasser gibt es zu — unvollständige und daher auch unvollkommene zu nennen, da sie weder die obgerügten einzelnen Mängel der Kirchenwerke unserer Koryphäen zu beseitigen, noch die Wiederkehr der noch weit grelleren ihrer Nachtreter und Nachäffer, von denen so eben die Rede gewesen, definitiv zu verhüten vermögen. Sie werden daher auch nur bei jenem besonneneren Theil des Clerus, der da weiß, daß wir in einer Welt leben, wo uns nicht zwischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit, sondern zwischen Unvollkommenen und noch Unvollkommenern die Wahl gelassen, eingehende Würdigung und vielleicht Beifall finden; sicherlich aber weder das Eine noch das Andere bei jenen Ultras, denen in so sturmbewegten Zeiten das Wort: „Mäßigung" als das unpassendste Feldgeschrei und daher auch in dem Bereiche der christlichen Kunst die Ausrottung der figurirten Kirchenmusik mit Stumpf und Stiel als einziges Heilmittel erscheint.

Daß diese Partei nicht zum Siege gelange, weder auf diesem noch auf anderen Gebieten, ist freilich im Interesse der Religion wie der Kunst gleich sehr zu wünschen, aber bei der nicht zu verkennenden Neigung unserer Zeit zu Extremen und der täglich wechselweise sich steigernden Erhitzung der Parteien, eine nur allzuproblematische Hoffnung.

An warnenden Stimmen, selbst aus clericalem Lager, hat es mindestens nicht gefehlt. Als der milde Greis, der vor kaum einem Decennium noch den erzbischöflichen Stuhl zu Wien gezieret, zum Sterben sich anschickte, bestellte er sein Haus, legirte armen Seelsorgern und Schullehrern seine Habe, der Hierarchie aber testamentarisch den Rath:

„Die Kirche möge sich vor ihren allzugroßen Freunden in Acht nehmen, ihre Feinde habe sie nicht zu fürchten."

Der Rath ist nicht neu, fürwahr, aber der sterbende Weise mochte wohl, Zeit und Zeitgenossen erwägend, sehr triftige Gründe gehabt haben, ihn seinen hohen Amtsbrüdern wieder ins Gedächtniß zu rufen.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

36127

20 f
55 f
37 f

Parlesruž 44 f A

. 54 ff.

Lorenz, Franz,

Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner von Franz Lorenz

Breslau 1866